
BIBLIOTECA NAZIONALE CENTRALE V. E. II
RC
1195
ROMA

Joseph

IL TUTTO IN POCO,
OVERO
IL SEGRETO
SCOPERTO.

re mi FA sol la Fin Ru Ru Fin la sol Fa mi re

IL TUTTO IN POCO,
OVERO
IL SEGRETO SCOPERTO
COMPOSTO
DA

LIBORIO MAURO CIZZARDI
Sacerdote Parmigiano, e Residente nella Chiesa Collegiata di S. VITALE in Patria,

DIVISO IN CINQUE LIBRI,

Ne' quali si mostra un modo facilissimo, per imparare il vero Canto Fermo con le giuste Regole, e con alcune altre osservazioni necessarie ad un Cantore.

ALL' EMINENTISSIMO, E REVERENDISSIMO PRINCIPE
IL SIGNOR CARDINALE
ANTON-FRANCESCO SANVITALE
ARCIVESCOVO D'URBINO.



IN PARMA, M. DCCXI.
Per Giuseppe Rosati. *Con licenza de' Superiori.*

EMINENTISSIMO,
E REVERENDISSIMO
PRINCIPE.



SCorgendo io essere le belle Lettere, ed Arti risalite al grado della loro primiera antica bellezza, mi cadde, EMINENTISSIMO, e REVERENDISSIMO SIG. CARDINALE ANTON-FRANCESCO SANVITALE, in pensiero di richiamare al suo sè, nella presente fortuna del nostro secolo, quella del Canto Ecclesiastico. Stimolato pertanto il genio mio a dar mano a quest'Opera dall' aver osservato molto

allontanarsi dalle vere Regole Gregoriane, che ne' stimatissimi antichi Libri Corali si comprendono estese, il Canto, che oggigiorno praticasi in alcune Chiese, atto piuttosto, che a divozione, promovere i Fedeli a noja, e fastidio, ne concepii l' idea, e col tempo ne perfezionai, per utile de' Sacri Cantori, e soprattutto de' miei Corresidenti di S. Vitale, il lavoro. Mancava solo a quest' Opera, per escire con franchezza alla luce de' Torchj, un Protettore, che col suo Nome in fronte le dasse quel lustro, che ella non ha potuto ottenere dalla debolezza del mio talento: fra la varietà de' miei pensieri mi venne in mente l'Inclito Vostro Nome, EMINENTISSIMO PRINCIPE; onde non dubitai di mettergli a piedi questa qualsiasi mia fatica. Non sarebbe lontano dal credersi, che invidioso di quella gloria, che tanti nobili Letterati di questa Patria si sono presso di Voi guadagnato, col qualificare il loro nome in occasione della pubblica gioja per la Vostra promozione alla Sacra Porpora, io mi fossi indotto ad umiliarvi la dedica del mio Canto Ecclesiastico. Più forti motivi a ciò fare hanno portato la mia venerazione, che senza darmi pena in esprimerli, ben facilmente potran comprendersi da chi riconosce nella Vostra Persona un Nobilissimo Patrizio di Parma, un Principe di Santa Chiesa, ed

un

un Zelantiſſimo Arciveſcovo. Ed in fatti qual maggiore Soſtegno poteva trovare il mio Libro, che un Soggetto d'una sì qualificata Famiglia, quale per l'appunto è quella de' SANVITALI, che in ogni tempo è ſempre ſtata amante della Virtù, e de' Virtuoſi, ſiccome ella lo è ancor di preſente ne' viventi Voſtri Fratelli, e Nipoti, che a riguardo delle belle doti, prerogative, e arti liberali, che poſſeggono, oltre quella Criſtiana pietà, che maggiore d'ogn'altro fregio s'ammira, l'affetto, e l'applauſo, non che l'ammirazione, e riſpetto di tutti queſti Cittadini incontraſtabilmente ſi comprano. Entrerei in un Mar troppo vaſto, ſe io voleſſi eſtendermi a parlar della Voſtra Nobiliſſima Caſa, anzi mi biſognerebbe eſſer fornito della luce de' più rinomati antichi Iſtorici, per aprirmi la ſtrada fra l'ombre di ſopra ſette Secoli, per rintracciarne l'Origine: Non minore fortuna godrà il mio Canto, mentre ſotto gli auſpicj d'un tanto Mecenate potrà francamente comparire ovunque è in credito il Venerabile Nome de' Cardinali; Più che in ogni altro luogo però, io mi luſingo, che nella Città, e Dioceſi d'Urbino ſarà ben accolto, quando que' Sudditi vi leggeranno il Nome ſu' primi foglj del loro tanto ſtimato Paſtore: Non dubito punto, che Eccleſiaſtici sì ben

regolati,

regolati manchino nella Corale disciplina; onde per essi altro non potrà servire il mio Libro, che a più costantemente mantenerla tra loro illibata, ed incorrotta, ed insegnarne a' posteri i più sodi precetti; ma quando pure ogni ragione mancasse delle tante, che vi concorrono per un sì alto dovere, mi basterebbe sol quella, che in me pur viva si mantiene, de' beneficj generosamente compartitimi nella Vostra Corte in Roma; Pertanto, non già a scarico de' medesimi, ma per levarmi dal volto qualche parte di questo rossore, supplico la Vostra Clemenza degnarsi d'aggradire, e la dedica del Libro, e l'umiltà del mio ossequio, colla quale profondamente m' inchino.

Di VOSTRA EMINENZA

Parma li 28. Agosto 1711.

Umilissimo, Divotissimo, Ossequiosissimo Servidore
Liborio Mauro Cizzardi.

L' AUTORE
DEDICA IL SUO VOLUME
DI CANTO FERMO A SUA EMINENZA
CON IL PRESENTE
SONETTO.

Umilio a' piedi Vostri, alto PASTORE,
Queste di Sagro Canto impresse Carte,
In cui se non trionfa Ingegno, ed Arte,
Vi spicca almeno un rispettoso core:

Del Vostro eccelso MANTO il pio fulgore
De' caratteri miei l'ombre quì sparte
Rischiari, e glorioso in ogni parte
Renda il Culto Divino, e il Vostr' Onore.

Mentre dell'OSTRO Augusto il lembo degno
I' bacio, per fuggir di Morte il telo,
E Chiavi, e Note, e Tuoni a Voi consegno.

Tuoni, per decantare il Vostro Zelo;
Note, per celebrare il Vostro Ingegno,
E Chiavi, per aprir, chiudere il Cielo.

Del Dott. Giuseppe Cappello.

20 9 2 50 80 9 50 30 1 200 80 50 3 9 500 500 1 80 4 9 | 1687

LIBORIO MAURO CIZZARDI.

Anagramma Numerale puriſſimo.

50 100 100 9 30 50 80 9 90 100 1 200 80 1 100 50 80 5 | 1135

OTTIMO RISTAURATORE

DEL CANTO GREGORIANO.

4 5 20 3 1 40 100 50 7 80 5 7 50 80 9 1 40 50 | 552 1135 1687

SONETTO.

LUngi da quel divoto, e pio Concento,
Di cui piene già ſon l'antiche Carte,
Riſuona il Coro a' noſtri giorni, e in parte
De' veri Tuoni il primo luſtro è ſpento.

La Religion, che con un guardo attento
In diſordine andar vide già l'Arte,
V'accorre pronta, e Chiavi, e Note ſparte
Gitta, i fogli ſquarciando, al foco, al vento.

Tratto indi fuor dal venerabil Manto,
CIZZARDI, il Libro tuo, l'eſpoſe allora
Per certa norma d'invariabil Canto.

Poi con voce ſdegnoſa, alta, e ſonora
Diſſe: (ed il detto ſuo tutto è tuo vanto)
Così ſi canta in Paradiſo ancora.

Franceſco Maria Biacca.

Scherzo

Scherzo dell' Autore

SOPRA IL PROPRIO NOME,

In risposta ad un' Amico, che cercò di deluderlo col seguente detto:

Cœcus non judicat de colore.

LIBORIO MAURO CIZZARDI

Anagramma puro deprecativo

L' ORBO AMICO VI RADRIZZI.

AL LETTORE.



Otresti forse interpretare, che il più forte motivo di essermi applicato a questa picciola fatica, fosse stato per acquistarmi la gloria vana di questo Mondo, ò pure per darmi ad intendere di sopravanzare ogni altro de' Professori di questa Angelica Scienza; ma fu solamente per dare a divedere ad alcuni, che desidero d'approfittarmi di què talenti, de' quali graziommi la sovrabbondante Mano della Divina Onnipotenza, e parimente per giovamento de' miei Corresidenti di S. Vitale, come per te ancora, se ti troverai in tale necessità. ~~Sono per anche Cieco (il confesso) nel penetrare~~ il tuo gradimento: tuttavia mi consolo, che mi è rimasto tanto di lume, quanto basta, per farti capire la mente di tanti Autori, che spalleggiando le mie debolezze mi fecero ardito ad esporti il mio breve sentimento in queste Carte. Se dunque troverai in ciò, che ti presento, cosa, che ti sia grata, dona tutta la lode all' Eterno Dispensatore delle Grazie; ma se poi per mia sventura (come pur troppo sarà) scoprissi qualche notabile difetto, ti prego ad illuminare col tuo alto intendimento la mia troppo ardita ignoranza: che se ciò farai, ti assicuro, che cercherò ragioni di più colpo, per esportele in breve ne' miei Ragionamenti. Voglia Dio, che la mia Cecità sia a te di giovamento, acciocchè con più spirito, e con maggior franchezza possi esercitarti nelle Divine lodi in questa vita, per poscia goderle per sempre nell' altra. Prega Dio per me.

IL

Imprimatur.
Aloysius dalla Rosa Vic. Gen.

Imprimatur.
F. Carolus Hieronymus de Maphœis P. Vicarius S. Officii Parmæ.

V. L. Masini Præses Cameræ &c.

IL TUTTO IN POCO

OVERO

IL SEGRETO SCOPERTO

LIBRO PRIMO.

CAP. I.

Dell' Origine del Canto.



SOno tante, e sì diverse le opinioni intorno l'Origine del Canto, che molti, e molti si sono confusi nel volerla dimostrare. Gli Autori più antichi discordano anch' essi fra loro, mentre ognuno d'essi ha voluto investigare questa prima Origine tanto a noi occulta, e non hanno potuto ricavarne certezza veruna, se non qualche incerta probabilità per congetture. Io però stimai impossibile l'impresa di questi tali, essendone già smarrite le memorie de' primi secoli passati, totalmente differenti da' nostri ultimamente scorsi; posciacchè sappiamo benissimo, che in que' tempi non erano in uso le Stampe, e le maggiori, e migliori fatiche di tanti Uomini insigni erano manoscritte; onde dobbiamo credere, che rari doveano essere gli Originali, e poche ancora le copie uscite da quelli, non potendosi moltiplicare, come per mezzo delle Stampe: perciò la moltitudine degli anni gli avrà già consumati, e ridotti al niente, essendo stato ritrovato il Canto molti secoli avanti la Venuta di Gesù Cristo. Ma noi, che abbiamo per fondamento della nostra Cristiana, e vera Fede il Vecchio Testamento, dobbiamo anche credere alla Sacra Genesi, perciocchè nel Lib. 4. ci fa conoscere, che Tubal figliuolo di Lamech della stirpe di Caino fosse il primo Inventore del Canto, e perciò fu chiamato *Pater Canentium*. Questo Tubal conoscendo quanto era, e poteva esser necessario all' Uomo questo Canto, e riflettendo a quanto aveva predetto il nostro primo Padre Adamo, che il Mondo doveva per due volte perire, una per il Diluvio dell' acque, l'altra per quello del fuoco, e desiderando, che si conservasse perpetuamente questa sua Invenzione, la fece scolpire sopra due Colonne, una di terra cotta, l'altra di marmo, acciocchè la prima potesse resistere al fuoco, e la seconda

non fosse sommersa dall'acque. Quella di terra fu consumata nel Diluvio dell'acque, l'altra vi rimase; e dicono trovarsi ancora nella Sorìa, e lo afferma il Marinelli nella Quinta Parte della sua Via Retta, Cap. 4.

Restò adunque illesa la detta Colonna di marmo, ma senza alcun frutto, mercecchè si rinovò, per così dire, il Mondo tutto, e que' pochi, che vi rimasero, & i loro Successori non seppero mai interpretare il significato di quanto stava scolpito sopra di essa: sicchè restò come sepolta. Ma Iddio, che a maggior sua Gloria non volle, che restasse fra le tenebre questa Scienza tanto utile, quanto necessaria, come dicessimo, all'Uomo, per introdurla di nuovo nel Mondo, la fece rinascere accidentalmente per mezzo di più Martelli, quali essendo percossi sopra d'un'Incudine nella Bottega di Pan Malleatore, e sentiti da Pitagora così risonanti, e con tanta Armonía, restò quasi fuor di se stesso, non potendo capire, come potessero que' Martelli dare un così soave concento; onde dopo molte riflessioni, pensò, che da altro non derivasse, che dal loro diverso peso; e postoli sopra di una Bilancia, per rintracciarne il vero, trovò il primo, cioè il più grave, come assegnano gli Autori, di lib. 12. il secondo di 10. il terzo di 8. & il quarto di 6.

Con questa cognizione, e col suo profondo sapere tanto s'applicò Pitagora, per ridurre a perfezione, & intelligenza quanto aveva ritrovato, & udito, che scoperse, & inventò sette voci diverse, segnandole con sette Lettere Greche, con le quali ne formò un'ordine da esso chiamato Monocordo; e queste sette Lettere servirono di Scuola a' suoi Successori, quali dal medesimo ne cavorono sette Melodíe diverse. Platone, che fu Discepolo di Pitagora, continuò ad insegnare questa prima forma di Canto a' suoi Discepoli, acciò si conservasse la memoria sempre viva del suo Maestro primo Inventore, e particolarmente ad Aristotele, sperando, che per mezzo del medesimo, come suo Discepolo, si dovesse sempre più divulgare, & insegnare questa nuova Invenzione. Ma non fu così, perchè morto Platone, Aristotele, come quello, che nell'altre Scienze fu sempre contrario al suo Maestro, insegnò altra forma differente da quella di Pitagora, e Platone; e siccome Platone seguace, e Discepolo di Pitagora, voleva, che le sette Lettere cominciassero per Tuono, cioè in A, seguendo fino alle sette, B, C, D, E, F, G, equivalenti alle sue Greche, così Aristotele, per esser differente dal suo Maestro, insegnò, che si dovessero cominciare le sette Lettere per Semituono, cioè B, C, D, E, F, G, A.

Nacque fra le due Scuole di Platone, e d'Aristotele controversia intorno questo variato principio; sicchè si divise l'una dall'altra, & ognuna delle Accademie cantava secondo gl'insegnamenti de' suoi Precettori. Si continuò con simili forme per molto tempo; ma Toloméo Rè d'Egitto,

to, che fu Discepolo di Platone, ordinò subito, che si dovesse da ognuno cantare alla Platonica, sotto pena della vita; come in fatti fu diligentemente, & esattamente osservato: ma morto Tolomèo, di nuovo si divisero le due Accademie, ritornando al suo primiero Instituto.

Questi Allievi, e di Platone, e d'Aristotele, ancorchè divisi, siccome erano di grandissimo ingegno, e gran Filosofi, in progresso di tempo ritrovarono altre sette Lettere, ma più acute, aggiungendole sopra le prime, ascendendo al numero di quattordici, quali avevano lo stesso nome delle prime, differendo solo nell'acutezza, e sonorità. Così formarono un'altro Monocordo, segnando le prime con lettere Majuscole, e le seconde con lettere Minuscole, col nome di Gravi a quelle di sotto, e di Acute a quelle di sopra; ma però ognuna d'esse cominciava secondo la sua Scuola, cioè li Platonici cominciavano dalla A, & ascendevano fino alla g, e gli Aristotelici cominciavano dalla B, ascendendo fino alla a, come si può vedere nel sottoposto Esempio.

Monocordo Platonico. A, B, C, D, E, F, G, a, b, c, d, e, f, g.
Monocordo Aristotelico. B, C, D, E, F, G, A, b, c, d, e, f, g, a.

Si unirono dopo qualche tempo altri Allievi dell'una, e dell'altra Accademia, e non volendo più, che si praticassero queste due forme di Canto, risolsero di unire insieme li due Monocordi sodetti, con questo però, che l'Aristotelico terminasse con la stessa lettera in acuto, con la quale cominciava il Platonico; & in questò modo fu formato un solo Monocordo perfetto di quindici Voci, ò corde, quali sono le antidette, ma unite come quì.

A, B, C, D, E, F, G, a, b, c, d, e, f, g, aa.

E per maggior chiarezza descriverò il Monocordo delle sodette quindici voci, ò corde, in quel modo appunto, che lo formarono le due Accademie con li suoi nomi in Lingua Greca.

Monocordo Greco.

15.	aa	*Nete hyperboleon.*
14.	g	*Paranete hyperboleon.*
13.	f	*Trite hyperboleon.*
12.	e	*Nete diezeugmenon.*
11.	d	*Paranete diezeugmenon, cum nete synemenon.*
10.	c	*Trite diezeugmenon, cum paranete synemenon.*
9.	b	*Trite synemenon, paramese.*
8.	a	*Mese.*
7.	G	*Lycanos meson.*
6.	F	*Parhypate meson.*
5.	E	*Hypate meson.*
4.	D	*Lycanos hypaton.*
3.	C	*Parhypate hypaton.*
2.	B	*Hypate hypaton.*
1.	A	*Proslambanomenos.*

Concordate, & unite che furono le due Accademie, e formato il soprapoſto Monocordo, ſi diedero a nuovo ſtudio, e tanto s'affaticarono, che cavarono dal ſodetto tre modi generali di cantare, e li chiamarono Tuoni, e ſono *Dorio* il Primo, *Frigio* il Secondo, e *Lidio* il Terzo. Venne queſto modo di cantare da certi Popoli, e ritennero il nome di Dorio dalli Dorienſi, di Frigio dalli Frigii, di Lidio dalli Lidii, in quel modo appunto, che noi diciamo Canzoni Veneziane, Napolitane, &c. Dopo aggiunſero alli tre ſodetti un'altro Tuono, che fu il Quarto, nominandolo *Miſtolidio*, dalla vicinità, che aveva col Lidio; e facilmente ciò ordinarono, per empire tutto l'Intervallo della Diateſſaron, che ha quattro ſuoni. Si ſervirono di queſti quattro ſoli gli Antichi per molti, e molti anni; ſebbene di poi creſcendo in cognizione gli Uomini, accrebbero ancora il numero de' Modi, ſecondo la volontà, e diſegni loro, e vogliono, che Filoſſeno, vedendo il Miſtolidio lontano dal Dorio per una Diateſſaron verſo l'acuto, ordinaſſe ancora, che nel grave il Dorio aveſſe ſimilmente corriſpondenza ad un'altro, e lo chiamò *Hypodorio*, conſtituendo eſſo Dorio nel mezzo. Altri poi, il nome de' quali per anche ſi deſidera, vi aggiunſero l'*Hypofrigio*, altrettanto lontano dal Frigio; e Polinnaſtro, come vogliono alcuni, v'aggiunſe l'*Hypolidio*, acciò egli ancora non rimaneſſe privo di corriſpondente; a ciaſcuno de' quali aggiunſero la propoſizione *Hypo*, che vuol dir *ſotto*. Con queſt'ordine gli accrebbero ſino al numero ſettenario. Alli ſette fu aggiunto l'*Hypermiſtolidio*, lontano dal Miſtolidio per un Tuono nello acuto, e ſarà l'Ottavo.

Queſto ultimo Tuono, vogliono molti Autori, che foſſe ritrovato da Toloméo; ma l'Artuſi, che ſin'ora mi ha dato lingua, nelle Imperfezioni della Moderna Muſica, Ragionam. 2. pag. 54. fa conoſcere, che Toloméo non ha mai acconſentito, che li Tuoni paſſino il numero ſettenario, ma che Euclíde, quale fu avanti la Venuta di Criſto Noſtro Redentore 420. anni, ne fece menzione, e Toloméo fu dopo la Venuta di Criſto 140. anni, che vuol dire, che Euclíde fu avanti di Toloméo 560. anni; e per queſta ragione, non ſi può dire Invenzione di Toloméo l'Ottavo Tuono, ma bensì d'Euclíde.

Ma non fermoſſi quì l'umano intendimento, che volle ancora avanzarſi a coſe di maggior acutezza, per acquiſtarſi preſſo al Mondo qualche lode. Il Zarlino nella Seconda Parte delle Inſtituzioni Armoniche Cap. 9. dice, che Timoteo Mileſio, che fu 338. anni avanti la Venuta di Noſtro Signore, ritrovò altro Genere di Canto, cioè la diviſione dell'Intervallo perfetto, in due parti, da eſſo chiamato *Cromatico*, che altro non vuol dire, che *colorato*. Dopo di lui fu ritrovatore d'altro Genere più difficile Olimpo, come racconta lo ſteſſo Zarlino; e per moſtrarſi più intel-

ligente

ligente de' primi, come in fatti gli riuscì, divise detto Intervallo in quattro parti, cioè in quattro Diesis, e Coma, quali uniti, formano il perfetto Intervallo; & il suo Monocordo camminava sempre per Diesis, Diesis, e Ditono, e fu chiamato *Genere Enarmonico*; ma questo appena fu ritrovato, che restò sepolto.

Queste sì difficili, e differenti maniere, praticate distintamente in diverse Chiese, durarono sino al tempo di S. Gregorio Papa, quale volendo introdurre un Canto uniforme, stimò bene di raccogliere tutte le sodette maniere di Canto, cioè Diatonico, Cromatico, & Enarmonico, acciocchè non si perdesse la memoria di que' gran Filosofi Primi Inventori; e ne formò un solo, da esso chiamato *Armonico*, tanto ammirabile, nel quale restò conservato il Diatonico ritrovato da Pitagora, che cammina per Tuono, Tuono, e Semituono; Il Cromatico, perchè in *b fa*, ♮ *mi*, si formano due voci differenti di suono, dividendosi il Tuono in due parti, l'una più acuta dell'altra; L'Enarmonico, perchè si fanno salti di terza, quarta, quinta, &c.

Uniti li sodetti tre modi dal Santo Padre, gli ordinò con sette Lettere da esso ritrovate, che sono A, B, C, D, E, F, G; e questo fu circa l'anno di Nostra Salute 594. come riferisce il Berardi nella sua Miscellanea Part. 2. Cap. 1. e riformò il Canto Ecclesiastico, cioè lo ridusse a miglior forma cantabile: e quantunque abbia io mostrato antecedentemente, chi fossero gl' Inventori degli ultimi quattro Tuoni Plagali secondo alcuni Autori, nulladimeno non mi voglio scostare dal parere più probabile, quale afferma, che il detto Santo aggiunse li quattro ultimi Tuoni alli quattro primi de' Greci, chiamandoli *Laterali*, per esser composti de' stessi Lati degli Autentici, cioè Diapente, e Diatessaron, che sono membri della Diapason; così parla il Zarlino nelle Instituzioni Armoniche Part. 4. Cap. 2. ò pure *Plagali*, a *Plagios* parola Greca, che vuol dire *obliquo*, cioè al contrario degli Autentici discendendo, al parere del Berardi nella sua Miscellanea Part. 1. Cap. 4. ò pure *Ritorti*, ò *Rivoltati*, come dimostra il Tigrini nel suo Compendio della Musica Lib. 3. Cap. 3. e questi ultimi quattro Tuoni sono 2. 4. 6. 8. e compose l'Antifonario, e Graduale, come si vede oggi giorno; & ordinò, che in tutte le Chiese si dovesse cantare nel modo da esso disposto per Divino volere, come in fatti si deve credere, non ritrovandosi chi gli abbia insegnato il Canto, come si trova dell'altre Scienze, che risplendevano in questo Santo Pontefice: In fatti sempre si continuò tal modo, e si continua ad Onore, e Gloria di Dio Nostro Signore.

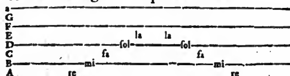
CAP. II.

Guido riformò di nuovo il Canto.

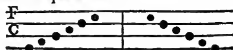
COntuttocchè foſſe così bene ordinato l'Antifonario, e Graduale compoſto da S. Gregorio, nulladimeno era molto difficile a' Latini, per non eſſer per anche in uſo le Sillabe, e le Note, diſponendo in que' tempi, in luogo, dove di preſente ſi vedono le Note, le ſole Lettere Gregoriane, come dimoſtreremo in pratica più avanti; & eſſendoſi conſervato queſto modo per anni 430. fu conſegnato l'anno 1024. il detto Antifonario, e Graduale al P. Guido Aretino Monaco di S. Benedetto, affinchè col ſuo grande ingegno faceſſe tutto il poſſibile, per ritrovar un modo, che poteſſe eſſere inteſo con più facilità da' Latini; ma non ſapendo egli come regolarſi in affare di tanto rilievo, dopo molte, e molte rifleſſioni, Iddio gli poſe in mente l'Inno di S. Gio: Battiſta, compoſto da Paolo Diacono, cioè:

Ut queant laxis
Reſonare fibris,
Mira geſtorum
Famuli tuorum,
Solve polluti
Labii reatum, &c.

e con quello ne formò ſei Sillabe: *Ut*, *Re*, *Mi*, *Fa*, *Sol*, *La*, prendendo l'*Ut* dal primo Verſo, *Ut queant laxis*; Il *Re* dal ſecondo, *Reſonare fibris*; Il *Mi* dal terzo, *Mira geſtorum*; Dal quarto il *Fa*, *Famuli tuorum*; Il *Sol* dal quinto, *Solve polluti*; Il *La* dal ſeſto, *Labii reatum*, e ne compoſe un'ordine chiamato *Eſſacordo*, cioè di ſei Corde, ò voci. Fatto queſto, conoſcendo molto difficile il modo, con cui ſi cantavano le quindici lettere, le cominciò a ſegnare in queſta forma:



Ma di ciò non contento, ritrovò un modo più facile da ſcrivere in pratica le dette ſei Sillabe cantabili, e per brevità ſcriſſe il Punto ſopra le quattro righe, e ſpazii in queſto modo:



E per-

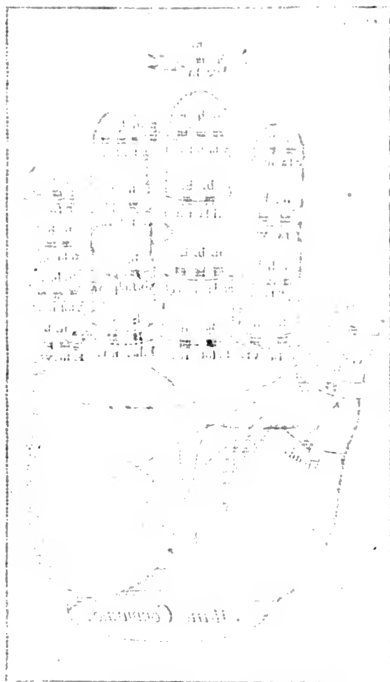
E perchè conobbe, che era più facile dell'antecedente, fece ogni ſtudio, per ritrovare un'ordine, e regola facile al Diſcepolo; onde pensò di formare una Mano, e ſopra le linee delle congiunzioni di quella ſcrivere le dette ſei Sillabe, *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *ſol*, *la*; e per più facilità tolſe la mano ſiniſtra, e congiunſe le predette ſei Sillabe con le ſette Lettere, che già prima cantavano. E perchè l'ordine primo delle lettere incominciava per Tuono, e poi ſeguiva il Semituono, parendogli meglio di porre il Semituono nel mezzo de' quattro Tuoni, lo regolò in altra forma: e perchè fra *mi*, e *fa*, cadeva il Semituono, per eſſere la lettera *i* acuta di pronunzia, accomodò il Semituono nel mezzo, ſenza mutar l'ordine dell' Inno; e da *ut* a *re*, faceva cantare la diſtanza di un Tuono; e da *re* a *mi*, un' altro Tuono; e da *mi* a *fa*, il Semituono; e ſeguendo da *fa* a *ſol*, un Tuono; e da *ſol* al *la*, un'altro Tuono. Talchè ſe ſi miſurerà bene la differenza, che è tra una ſillaba all'altra, ſi troverà, che il Semituono ha due Tuoni di ſotto, e due di ſopra, e che il Semituono reſta nel mezzo. Queſt' ordine fu ritrovato per cagione di pronunziare li Tuoni, & il Semituono per mezzo di dette ſillabe. Congiunſe poi le lettere A, B, C, D, E, F, G, a queſte ſillabe, *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *ſol*, *la*; e cominciò a ſcrivere la prima lettera dell' ordine della Mano per un Γ Greco, cioè *Gamma*, come dicono, per onorare gl' Inventori antecedenti; non l' intende però così il Tigrini nel ſuo Compendio della Muſica Lib. 1. Cap. 15. aſſegnando la ragione, per la quale Guido cominciò il ſuo Monocordo con la lettera Greca, e non con la Latina; dice perciò, che ciò fece, per ſeguir l'ordine antico, qual'era, che tutti gli antichi Scrittori, ò Poeti erano grandemente lodati, ſe li Titoli delle loro Opere erano Greci; così Guido, per riportarne anch'eſſo lode, & onore nella formazione del ſuo Monocordo appreſſo al Mondo, lo cominciò con lettera Greca. Cominciò anche per la lettera Γ, come cred' io, per onorare S. Gregorio, come Riformatore del Canto Eccleſiaſtico, perchè *Greci*, *Gregorio*, e *Guido* cominciano per la ſodetta lettera; ma per me m'accoſto più alla ragione del Tigrini, perchè dopo il Γ, vi ſegue l'A, che vuol dire *Guido Aretino*. Cominciò dunque a ſcrivere la prima lettera dell' ordine della Mano per detto Γ, congiungendole la prima ſillaba *Ut*, e ſcriſſe Γ*ut*, cioè *Gamma ut*, ſeguendo l'ordine della Mano, come vedremo. E perchè erano ſette le lettere, e ſei le ſillabe, rimaſe una lettera ſcompagnata; onde fu di neceſſità, che Guido penſaſſe bene, che le ſette lettere rendevano la compoſizione di due Tetracordi, e che ſeguendo per ordine al terzo, ſi replicava la prima lettera, e ſeguivano poi per il medeſimo ordine. Conſiderando dunque queſto, non ebbe per inconveniente, per le medeſime ſue ſillabe ricominciarle, e duplicarle, e triplicarle, per poterſi ſervire in una ſteſſa riga, e ſpazio di far muta-

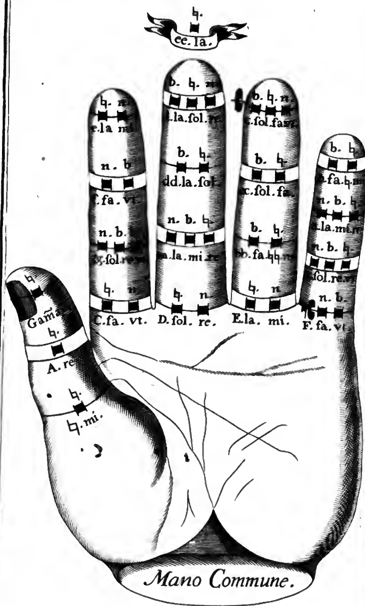
mutazione sì del nome del Carattere de' Punti, come ancora per comodità di tramutare con ſegni un Tuono in Semituono, & un Semituono in Tuono; & ancora per poter comporre più Tetracordi, overo Quarte, che è il ſimile, fu neceſſario aggiungere tante ſillabe, quante per comodità della pratica era biſogno, e due, e tre inſieme, e ſe più alla ſua pratica ne foſſe ſtato biſogno, più ne averebbe aggiunte, come ſi vedrà nell' ordine della Mano, ove le ſillabe ſono duplicate, e triplicate. Così ſecondo le occorrenze di far le Mutazioni, per aver comodità di comporre molte Quarte, aggiunſe quattro altre lettere alla parte ſuperiore; e queſto è ſentimento di D. Nicola Vicentino poſto nella ſua Pratica Muſicale Lib. 1. Cap. 2. Sicchè tutte le Lettere antiche, e moderne aſcendono al numero di venti, quali da eſſo furono diſpoſte, come dimoſtrerò più avanti, e per ora ſtenderò tutto intiero il Monocordo di Guido.

Γ, A, B, C, D, E, F, g, a, ♮, c, d, e, f, gg, aa, ♮♮, cc, dd, ee.

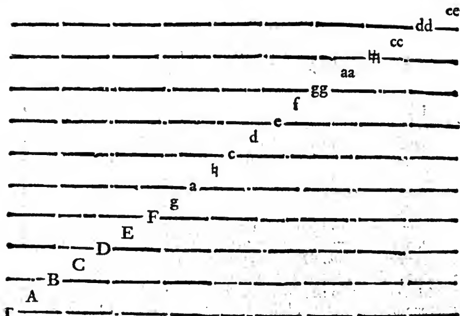
Onde ſi vede, che ſiccome le quindici lettere de' Greci erano ſegnate con Caratteri differenti, cioè le prime ſette con lettere Majuſcole, le ſeconde con Minuſcole ſemplici, dividendole in due ſole parti, grave, & acuta; così Guido, come dicono alcuni, con l'aggiunta delle quattro ultime, e della prima, le ha diviſe in tre parti, come ſi vedono ſegnate di ſopra con tre ſorti di Carattere, cioè Majuſcolo, Minuſcolo ſemplice, e Minuſcolo raddoppiato, chiamando le prime *Gravi*, le ſeconde *Acute*, e le ultime *Sopracute*. Le diviſe in tre parti, ma con ordine differente da quello de' Greci, quali cominciavano il Grave dalla lettera A, e Guido lo cominciò dalla Γ, ladovecchè termina incluſivamente il Grave in F, dove prima terminava in G; così dell' altre. Saranno adunque le Gravi di Guido da Γ a F, le Acute dal ſecondo g al ſecondo f, e le Sopracute dal terzo gg geminato, ſino al fine del Monocordo, quale termina nell' ee raddoppiata; e non aſcende al numero ſettenario, perchè non giunge allo ff, perciò ſei ſolo ſono le ſopracute: così inſegnano molti Autori.

Per diſtribuire poſcia queſto Monocordo, ò queſte venti lettere ſopra le righe, e ſpazii, ſi regolò nel medeſimo modo, che furono diſpoſte da S. Gregorio; a differenza, che quelle di detto Santo cominciavano in iſpazio, e queſte cominciano in riga, mettendone dieci in riga, & altre dieci in iſpazio. Sicchè poſe la prima lettera in riga, che è il Γ, la ſeconda in iſpazio, che è A, la terza in riga, che è B, ſeguendo ſino alle venti con queſt' ordine, come moſtra la ſeguente Figura.





Mano Commune.



Divise che furono da Guido le venti lettere nella sodetta forma, chiamando le corde con li nomi Gregoriani delle sette lettere sopra mostrate, le segnò con li Caratteri de' Punti da esso ritrovati, li quali ebbero il nome di *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, sillabe estratte dall' Inno sodetto, & avendo distribuite queste venti lettere a tre Proprietà, cioè ♮ *quadro*, *Natura*, e *b molle*, ne formò la Mano accennata avanti, approvata, & abbracciata quasi da tutto il Mondo, includendovi detto b rotondo nella seconda, e terza parte nella Posizione, ò luogo, dove si trova il ♮ stanza, e Posizione naturale di ♮ quadro, dicendo in essa, *b fa*, ♮ *mi*, quale dovrà star situato sotto la Chiave di *C sol fa ut*, come vedremo a suo luogo. Per maggior dilucidazione ho voluto formare la presente Mano, come dicono, formata dallo stesso Guido in questa forma, dove si scuopre tutto ciò, che sin'ora s'è detto.

Per seguire l'ordine comune, e la Pratica universale, non la mostrerò segnata con que' punti, che già ho mostrati più addietro, ma in luogo d'essi v'ho poste le Note ritrovate da' più moderni di esso Guido, come vedremo nel seguente Capitolo, come anche con le Chiavi moderne non praticate in que' tempi. Si consideri bene quanto in essa si contiene, che facendo il contrario, non si potrà giungere a quel fine, per il quale ho composto questo picciol Libro, qual'è di ricavarne qualche frutto a prò de' Studiosi, che desiderano lodare il Signore Iddio ne' Sacri Tempj.

CAP.

CAP. III.

Come erano segnate le Cantilene antiche, e chi inventò le Chiavi, e Note moderne.

GLi Antichi volevano, che ciascuna delle lettere del loro Monocordo si chiamasse *Chiave*, & essendo quindici le loro Corde, ò lettere, erano anche quindici le Chiavi, chiamate da essi *Chiavi universali*; perchè, siccome mediante la Chiave si entra in Casa, e si vede tutto ciò, che v'è dentro, così mediante le lettere avevano notizia di alzare, ò pure abbassare la voce, secondo che erano disposte. Ma perchè il segnarle tutte gli era di grandissima confusione, i loro Successori ne scelsero quattro, essendo quattro i loro Tetracordi; le quali Chiavi applicavano in ogni luogo, dove era il Semituono, cioè dove li Moderni dicono *Fa*; e le chiamavano *Chiavi Regolari*, perchè regolavano tutto il loro Monocordo. Questo ancora li parve di grandissimo incomodo, perciò li più Moderni di loro ne adoprarono solo, che due, l'una delle quali assegnarono alla parte grave, l'altra alla parte acuta, chiamandole *Chiavi Capitali*, che in Lettera Gregoriana sono le seguenti F, C. Furono queste due lettere approvate dal Santo Pontefice Gregorio, servendosene anch'esso nelle sue Composizioni, e Cantilene; e benchè su le righe, e spazii segnasse le lettere, come fanno li Moderni le Note, per non esser queste per anche state ritrovate, tuttavia segnava le dette due lettere nel principio delle righe a simiglianza delle Chiavi moderne, come si può vedere dal quì sottoposto Esempio.

Ut queant la xis Reso nare fibris Mi ra ge-

storum Famuli tu o rum Sol ve pollu ti Labii

re a tum Sancte Joan nes.

Questa

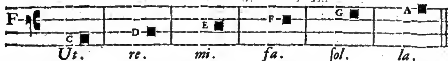
Questa forma adunque di comporre si usava anticamente avanti di Guido, con questa sola distinzione, che in luogo delle Lettere Gregoriane, mettevano certi segni corrispondenti; ma Guido avendo accresciute le lettere, come vedessimo, alle due mostrate ne aggiunse un'altra, quale è G. La ragione si è, perchè avendo la sua lettera Capitale la Parte grave, come anche la Parte acuta, era anche ragionevole, che la Sopracuta avesse la sua, quale è sempre stata conservata nel suo primo essere, e forma: e ciò fu fatto, per non annullare affatto le prime Invenzioni tanto ingegnose, e conservarne eterna memoria; e per mostrare tutta la venerazione a S. Gregorio, come Autore delle sette Lettere, col collocarla nel luogo più eminente, cioè sopra l'altre due a di lui memoria. Furono dopo Guido ritrovate le Note, e Chiavi da Giovanni de Muri grandissimo Filosofo, il quale ritrovandosi in Francia nello Studio di Parigi, secondo il parere del Berardi nella Miscellanea Part. 2. Cap. 2. come pure di Nicola Vicentino nella sua Pratica Musicale Lib. 1. Cap. 4. tanto s'affaticò, che diede alla luce, & al Mondo le otto Figure Musicali, e trovò il modo di scriverle, chiamandole *Note;* & erano queste, cioè la *Massima*, la *Lunga*, la *Breve*, *Semibreve*, *Minima*, *Semiminima*, *Croma*, e *Semicroma*. Per formare adunque le tre spettanti al Canto piano, ò Fermo, che sono la Massima, Lunga, e Breve, fondò il suo pensiero sopra le due Figure ♮, e *b*, cioè ♮ *quadro*, e *b rotondo*, nel modo, che adesso dirò. Primieramente si vede, che la Nota chiamata Breve, come vedremo più avanti, come dell'altre, se ben si considera, è un ♮ quadro senza gambe, come quì ▭ . La Nota detta Massima, anch'essa fu cavata dal ♮ quadro, ma con una sola gamba, e col corpo più lungo della Nota lunga, ancorchè siano simili di corpo, sono però differenti di grandezza. Poi dal b rotondo fu cavata la Semibreve, che è un b molle senza gamba, come tu vedi ◇ in questo modo. Dice adunque il Vicentino, che a quei tempi, quando una Cantilena era per ♮ quadro, si servivano delle tre sopradette Note solamente, cioè Massima, Lunga, e Breve, per esser cavate dal detto ♮ quadro; e quando la Cantilena era per b molle, non si servivano delle tre sodette, ma solamente della Semibreve, per esser cavata dal detto b rotondo, ò molle, che è lo stesso; in somma la Nota quadrata serviva al ♮ quadro, e la rotonda al b rotondo. Quando poi la Cantilena era di Natura, si servivano dell'una, e dell'altra, per essere Natura neutrale.

Le Chiavi poi ritrovate differenti in parte dalle antiche, fu quella di Natura così segnata con due corpi rotondi, & un quadrato, e l'assegnarono alla Parte grave. Quella di ♮ quadro in questa forma con due corpi quadrati, assegnandola alla Parte acuta. Quella di b rotondo, in quest'altra maniera con due b, assegnando al primo l'acuità,

l'acuità, & al secondo la depressione. Furono poi levate le Lettere, & in luogo di esse vi posero le Chiavi, e Note, come mostrano gli Esempi seguenti.



Figura delle Note moderne.



Ora si vede la differenza tra le moderne, & antiche; ma se saranno ben considerate dette Chiavi, si vedrà, che sono le medesime, non avendo voluto il Moderno distruggere l'Antico, come suo Originale, e principal fondamento, poichè se noi vogliamo formare la lettera F, bisogna certamente formarlo con tre tiri di penna, formandone con essi tre corpi; così ancora si vede figurata la prima Chiave moderna della Parte grave con tre corpi. Similmente per formare la lettera C, si vedono in essa due teste ne' suoi estremi, ò vogliamo dire due corpi; e tale ancora è la seconda Chiave della Parte acuta, che con li due corpi, e teste mostra la lettera C. Nella terza Parte, che è sopracuta, si segna con la stessa lettera G, come abbiamo dimostrato. Sicchè dunque non sono dissimili le Lettere dalle Figure moderne, nè le Figure dalle Lettere antiche, anzi sono similissime.

Ho più volte ricercato a' Professori di Canto, per qual causa Guido nella formazione del suo Monocordo cominciò per la Proprietà di ♮ quadro, e non per quella di Natura, come principale, e più degna dell'altre, ne meno per quella di b rotondo; e mi hanno risposto sempre fuor di proposito, e mi hanno addotte ragioni, che non hanno che fare con l'interrogazione. Ora per isciogliere questa difficoltà, e farla capire a ciascheduno, dirò; che siccome Natura è Proprietà mediale, ò neutrale, come abbiamo già detto, che abbraccia il ♮ quadro, e il b molle, così la pose nel mezzo, tenendo le due Proprietà sotto il suo dominio. Per questa causa ancora la Chiave di Natura, che stà situata nella Posizione di *F fa ut* primo, fu segnata con tre corpi, per mostrare, che uno serve al ♮ quadro, e sarà quello di sotto; l'altro, cioè quello di sopra, serve al b rotondo; e quello, che stà nel mezzo, serve a Natura. Segnavano

vano anche la Chiave di Natura con due corpi al rovescio di quella di *r sol fa ut*, ma con due code, una sopra, l'altra sotto, per far conoscere, che la coda sopra serviva al b molle, quella di sotto al ♮ quadro, & il corpo a Natura. Così fa capire il P. Bonaventura da Brescia nel suo *Breviloquium Musicale* Cap. 6. dove tratta *de Clavibus*. Troppo mi son prolongato in queste Chiavi; ben lo conosco; ma è stato solo, per darle ad intendere a molti Interpreti, che le fanno capire ad altri al contrario, e pur troppo vi sarei caduto anch'io, se non avessi bene osservati gli Autori, che parlano per mia bocca. Passiamo adunque alla divisione delle venti Lettere in tre Proprietà.

CAP. IV.

Delle tre Proprietà, ♮ quadro, Natura, e b molle.

PEr proseguire l'ordine incominciato, e per maggior intelligenza della Mano di Guido sodetta, sarà necessario il mostrare le tre Proprietà, ♮ quadro, Natura, e b molle, così disposte da esso Guido. Diremo in primo luogo, che diede il primo posto alla Proprietà di ♮ quadro, il secondo alla Proprietà di Natura, il terzo alla Proprietà di b molle. La prima vien replicata nella Mano tre volte, cioè dalla Γ fino alla prima lettera E; dal secondo g fino al secondo e; e dal terzo gg fino all'ultimo ee, che sarà *ee la*. La seconda viene replicata due volte; la prima sarà dal primo C fino all'a; e la seconda dal secondo c fino al terzo aa. La terza Proprietà viene replicata due volte; la prima dal primo F fino al secondo d; la seconda sarà dal secondo f fino al terzo dd.

Si conosce da questo, che ascendono al numero di sette; tre principali, e quattro replicate; & ognuna di queste dovrà avere il suo Essacordo, cioè sei corde, ò Note, cominciando dalla prima sillaba *Ut*, come vedessimo, & ascendendo gradatamente fino al *La*. Ma per trovare la prima Nota, ò sillaba di qualunque Essacordo, ò Proprietà, che sarà *Ut*, fondamento di tutti gli Essacordi, si dovrà sapere, che quella di ♮ quadro l'avrà nella lettera G, quella di Natura nella lettera C, e quella di b molle nella lettera F. Per conoscere adunque di qual Proprietà sia qualunque Nota del Canto, si dovrà osservare, secondo dimostreremo più avanti, il nome di quella Nota; come per esempio, se troverete un *Sol*, ò pure un *La*, dovrete discendere per grado, finchè siate giunto alla sillaba *Ut*, quale se sarà collocata nel G, il detto *Ut* sarà della Proprietà di ♮ quadro. Se l'*Ut* sarà nella lettera C, sarà la Proprietà di Natura; e se sarà nella lettera F, sarà la Proprietà di b molle. Ho posto

quì sotto la presente Figura in pratica, dove si vedranno distintamente li sette Essacordi concatenati assieme, e replicati come sopra, secondo che devono esser disposti, ò nel grave, ò nell'acuto, ò nel sopracuto, e questo lo chiamano *Monocordo di Guido*. Questo è infallibile, che chi non sa bene a memoria questa Mano, la sodetta regola non può servire in alcun modo. S'attenda dunque bene a quello, che regolatamente sono per dire, e si osservi diligentemente la seguente spiegazione.

Sette sono gli Essacordi, come la Figura dimostra; tuttavia bisogna sapere, che non tutte sono necessarie per il Canto Fermo, ma solo cinque saranno bastanti, quali ascenderanno al numero di sedici corde, cominciando dalla Γ sino al terzo aa geminato sopracuto, come dimostreremo a suo tempo; non potendosi avanzare di più la voce naturalmente, parlando in generale: l'altre quattro corde, ò lettere furono da Guido accresciute per il Canto Figurato, e sono ♮♮, cc, dd, ee geminate, come si vede. Dirò ancora, che tutte le tre Parti, Grave, Acuta, e Sopracuta, ancorchè siano state disposte per dieci righe, e dieci spazii, possono ridursi a quattro sole righe, & altrettanti spazii, come si scuopre in tutto il Canto Gregoriano, e mi par anche bene mostrarne un'Esempio, e sarà il seguente, dove si vedranno solamente le due Chiavi *F fa ut*, e *c sol fa ut*, che servono per il Grave, e per l'Acuto, necessarie per il Canto Fermo.



Le due ultime Note del secondo Esempio servono tanto per il Canto Fermo, quanto per il Figurato, essendo assegnate alla Parte Sopracuta, perciò le hò segnate, ancorchè senza Chiave.

CAP. V.

Che le Chiavi possono stare in qualunque riga.

NOn vorrei, che la sodetta Figura, messa per solo esempio, vi confondesse, allorchè deve ammaestrarvi, e che l'intendeste diversamente, avendola posta, come dissi, per puro esempio. Quì si vedono due Chiavi, una differente dall'altra; la prima chiamata *Chiave di F fa ut*, l'altra di *c sol fa ut*; la prima in terza riga, cominciando di sotto; la seconda in seconda riga. E' vero, anzi verissimo, che le Chiavi possono stare in qualunque riga, come dicesi, ma è anche infallibile, che ognuna delle Chiavi deve starsi lontana per una quinta; cioè la

Chiave

MONOCORDO

Detto di D. Guido Aretino.

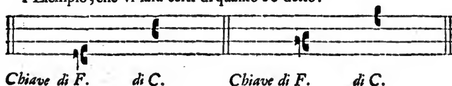
		I	II	III	IV	V	VI	VII
ee								la ■
dd							la ■	sol ■
cc	*Sopracute.*						sol ■	fa ■
bb							fa ■	♮mi ■
aa						la ■	mi ■	re ■
gg						sol ■	re ■	ut ■
f						fa ■	ut ■	
e					la ■	mi ■		
d				la ■	sol ■	re ■		
c	*Acute.*			sol ■	fa ■	ut ■		
b				fa ■	♮mi ■			
a			la ■	mi ■	re ■			
g			sol ■	re ■	ut ■			
F			fa ■	ut ■				
E		la ■	mi ■					
D		sol ■	re ■					
C	*Gravi.*	fa ■	ut ■					
B		mi ■						
A		re ■						
Γ		ut ■						
Lettere.		♮ *Quadro grave.*	*Natura grave.*	b *Molle grave.*	♮ *Quadro acuto.*	*Natura acuta.*	b *Molle acuto.*	♮ *Quadro sopracu:*

[illegible]

[illegible]

[illegible]		V	[illegible]	[illegible]	
[illegible]					

Chiave di tre corpi si mette sopra la Lettera, ò Posizione di *F fa ut* grave; quella di due nella Lettera, ò Posizione di *c sol fa ut* acuta. Sicchè dalla lettera F a quella di c, vi sono cinque lettere, secondo la Mano di Guido. Così dalla F alla c, vi sono cinque lettere; dunque dovrà essere più alta, ò più bassa l'una dall'altra una quinta. Ecco l'Esempio, che vi sarà certi di quanto s'è detto.



CAP. VI.

Come si trova nel Canto un' altra Chiave.

UN' altra Chiave mostrano li Moderni nel Canto Fermo, chiamata *Chiave di b molle*, differente da tutte le altre, quale vien segnata in questo modo col b nel primo spazio sotto la Chiave di *c sol fa ut*. Ogni volta dunque, che troveremo detta Chiave segnata col b continuato, sarà segno, che detta Chiave, come dicono, non servirà più alla Proprietà di ♮quadro, ma bensì a quella di b molle; e siccome le Note, che stanno situate nelle linee, dove sono collocate le due Chiavi di F, e C, sempre si dicono *Fa*; così nella Chiave di b molle, si dovrà sempre dir *Fa*. Ma perchè questo ragionamento resta alquanto oscuro, e con qualche difficoltà, mi spiegherò meglio. Quando sarà nel Canto la Chiave di *c sol fa ut*, e sotto di essa nel primo spazio la lettera b, allora quella Nota, che sarà segnata nella linea, dove si troverà la Chiave, non si chiamerà *Fa*, ma bensì si dirà *Fa* a quella Nota, che sarà nello spazio, dove sarà segnato il b molle, mutando il *Mi* in *Fa*.

In diverso modo era praticata la Chiave di b molle dagli Antichi, & anche differentemente dalla moderna sodetta, mentre essi la mostravano in tal maniera , come vedessimo nell'Esempio delle Chiavi, e la mettevano sola nel Canto senza la Chiave di *c sol fa ut*. Sò, che questa è dottrina non piacciuta, perchè poco considerata; ma se faremo le dovute riflessioni sopra la sodetta Figura, capiremo, che non ha forma di b rotondo, come si vede segnato alla moderna, ma bensì di Chiave come le altre due; e dico assolutamente, che dovrebbesi segnare nel Canto da sè sola, perchè quando si canta per la Proprietà di b molle, quella di ♮quadro viene talmente oscurata, che perde affatto la sua forma, e si considera appunto, come se non vi fosse. Un solo b molle ha mostrato,

& insegnato Guido per il Canto Fermo nel suo Monocordo; perciò quando si segnasse solo, non potrebbe rendere quella confusione, che fanno credere certi Autori, ma da loro taciuta, perchè non saputa, lasciando loro le ragioni per brevità; sapendosi benissimo, che stà situato nella Posizione di ♮ *mi* acuto, sopra la Chiave di *F fa ut* grave una quarta, cioè quattro Note, e che sotto di esso vi stà la Proprietà di Natura grave, e di sopra Natura acuta. Sicchè per questo capo non vi può nascere confusione; e se non per questo, ne meno per altro. Adunque il segno di sopra mostrato dovrebbesi segnare senza la Chiave di *c sol fa ut*, come prudentemente facevano gli Antichi nostri Precettori; e se questa è Chiave, come in fatti ella è, perchè dunque, se ogni Proprietà ha la sua propria Chiave, quella di b molle non deve avere la sua, e segnarsi da sè sola, come quella di Natura, e ♮ quadro? Chi non la vuole, risponda.

Non voglio tacere la bella, e giudiciosa riflessione osservata nelle Scintille di Musica del Lanfranchi Part. 1. a soddisfazione de' Curiosi sopra di dette Chiavi. Dice la causa, per la quale gli Antichi posero le Chiavi in F, & in C, e non le posero in altre Posizioni. Fecero ciò, afferma egli, con tutta la riflessione necessaria, per mostrare il luogo più malagevole, per portar la voce, e per dar segno, che in quel luogo v'è il passo più difficile in tutto l'Essacordo, qual'è il Semituono, che si ritrova tra *Mi*, e *Fa*, per seconda ascendendo, e *Fa*, e *Mi*, discendendo pure per seconda.

CAP. VII.

Quante sorti di Note si trovano nel Canto Fermo.

SArà ragionevole, dopo l'aver dimostrato nel Monocordo di Guido le tre Proprietà del Canto, che compongono sette Essacordi, dire qualche cosa intorno le Note. Non si trova nel Canto antico Gregoriano, ò Canto Fermo, ò, come vuole il Zarlino, & altri Autori, Musica Piana, che una sola forma di Note, che moltiplicate in una Cantilena, hanno lo stesso valore, voglio dire, si cantano tutte con una stessa misura di tempo. Vero è, che ne' Libri moderni si vede praticato in altra forma, perchè in quelli si trovano Note variate, sì di forma, come anche, per conseguenza, di misura, ò valore, quali sono le quì notate.

Di queste sorti di Note se ne trovano continuamente ne' Libri Ecclesiastici, e Corali; ma non è, che Guido abbia ritrovata questa differenza di Note, perchè, come vedessimo, non usò altro, che i Punti, quali per la loro rotondità sono d'un' istesso valore, dandogli egli stesso il titolo di *Musica Piana*, per mostrare,

mostrare, che sia una semplice, & egual prolazione di Cantilena, ma solo essere stato ciò concesso dall'Autorità Ecclesiastica a' Compositori, per distinzioni delle vocali accomodate secondo la Pronunzia della Prosodía; il che non hanno osservato gli Antichi. Sono differenti di figura, perchè, come si vede, la prima è quadrata con la coda; la seconda è quadrata semplice; la terza pure quadrata, ma oblonga, e quasi come rotonda. &c.

Sono differenti di valore, perchè la prima, che si chiama *Lunga*, vale una battuta, e mezza; la seconda, che si chiama *Breve*, una battuta; e la terza, che si chiama *Semibreve*, vale una mezza battuta. Si dovrà avvertire, che nelle Cantilene la Semibreve stà nel mezzo tra la Lunga in primo luogo, e la Breve nell'ultimo, a questo effetto, che la Lunga sostenuta una battuta, e mezza, compisca con la Semibreve la mezza battuta, che vi manca, & ambidue assieme saranno del valore di due battute; vero è, che si possono anche considerare al rovescio, ma serve sempre la medesima regola.

CAP. VIII.

Come si devono considerare altre Note segnate ne' Libri antichi.

PErchè un buon Cantore deve saper conoscere tutte le Note di Canto Fermo, tanto antiche, quanto moderne, per tutti gli accidenti, che possono occorrere, dirò, che in molti Libri antichi si vedono altre sorti di Note, quali sarà bene mostrarvi, per averne la cognizione, e sono queste.



La prima delle quali vien detta *Quilisma*, come anche le due altre figure seguenti, qual parola vuol dire *Qualis prima*; cioè si considerano, come una Nota sola in quanto alla figura, ma in quanto al valore sono l'una, e l'altra d'una battuta, che vuol dire, ogni Quilisma sarà di due battute; e per meglio spiegarmi, sono due Note unite, ma una sola voce, e due battute. La quarta figura si vede segnata con due Note, una sopra l'altra, che vanno per ascesa; e benchè quella di sopra sia più picciola di quella di sotto, nientedimeno sono uniformi di valore, e sono due Brevi, quali non hanno alcun particolare significato. La quinta figura si chiama *Obliqua*, quale sempre si considera ne' due estremi, cioè, dove comincia, e dove finisce, e li due estremi saranno ognuno del valore di mezza battuta, come la Semibreve, essendo tutte due tali. Ne' Libri moderni si vedono ancora molte, anzi moltissime Note con la figura di Semibreve unite assieme; onde molti Professori di Canto vogliono, che siano cantate speditamente a misura, e valore della Semibreve sodetta,

detta, dicendo, che non a caſo ſono ſtate poſte nelle Compoſizioni. A queſti riſpondo con la ragione, & autorità de' più Eccellenti in queſta materia, e dico, che cantandoſi dette Note a miſura della Semibreve, un tal Canto perderebbe il nome di Canto Fermo, ò Piano, quale altro non ammette, che la Semibreve per ſolo privilegio della Proſodía, come abbiamo accennato di ſopra; ma in quel caſo ſarebbe *Canto Fratto*; perciò non mi laſcia mentire il Marinelli nella ſua Via Retta, Part. 1. Cap. 2. Oſſ. 4. allegando la cauſa, per cui ſono ſegnate dette Note ne' Libri Corali, e dice, che vi ſono poſte ſimili figure *Ad majorem Libri pulchritudinem, & decorem ſcripturæ, & ut minorem ſpatium loci occupent*. Il che viene anche confermato da molti altri Autori, e la ſteſſa denominazione lo manifeſta, chiamandoſi *Canto Fermo*.

Non manca però di contraddire a quello, che di ſopra s'è detto, e dimoſtrato intorno al valore delle tre Note, Lunga, Breve, e Semibreve, il P. F. Andrea di Modona nel ſuo Canto Armonico Part. 1. Cap. 10. nel quale niega aſſolutamente l'inegualità del valore delle Note nel Canto Fermo, moſtrata dal P. Adriano Banchieri, & anche dal Dionigi. Potevo negarlo anch'io, quando aveſſi voluto fondarmi, e regolarmi con gli Antichi, quali nelle loro Compoſizioni altra ſorte di Nota non hanno mai avuto, che il Punto col valor uniforme, & indiviſibile, ſenza punto riflettere alle Regole Grammaticali; ma giacchè li Moderni hanno prudentemente introdotto nel Canto Fermo queſte tre Note differenti di forma, per la deformità troppo apparente, e ſenſibile nelle parole, che hanno la penultima ſillaba breve, con autorità de' Sommi Pontefici, mi parve anche neceſſario darne la ſpiegazione ſodetta, autorizzata da tanti, e tanti, che hanno trattato di queſta Scienza. Se il detto Padre aveſſe oſſervato il *Directorium Chori*, ſarebbe anch'egli del mio, e loro ſentimento: oltre di che la pratica de' Libri Corali moſtra il tutto diverſo da quello, che egli niega. Si conchiude adunque, che quanto abbiamo detto è infallibile, eſſendo ſtato approvato dalla Santa Chieſa Madre, e Maeſtra di tutta la Cattolica Religione; e ben lo conoſce il detto Padre, poichè, come oſſervo, dice, che ſi concede nel Canto Fermo la Semibreve nera, ma però dopo d'averlo negato aſſolutamente; onde non ſo capire, in che modo la poſſa intendere un Principiante, & anche un buon Pratico.
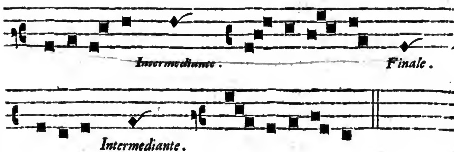
La ragione però moſtrata nel 3. Cap. antecedente, è più probabile, cioè, che le ſegnavano, quando il Canto era per b molle; ma li Moderni hanno rotto tal ordine, confondendo e l'uno, e l'altro.

CAP.

CAP. IX.

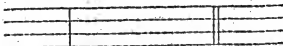
D' alcuni Segni, che si vedono nel Canto.

PErchè non rieschino nuovi, e difficili li varj Segni, che spessissime volte si vedono nel Canto, voglio mostrare quali, e quanti se ne trovano. Primieramente dimostreremo un'altra figura, ò segno simile alla Semibreve, ma con la gamba rivoltata all' insù, come questa , quale si chiama *Mostra*, e di queste non dirò, come dicono altri, che se ne trovano di due sorti, ma che si trova posta in due maniere; cioè una nel fine delle righe, che si chiama *Finale*; l'altra sparsa per la Cantilena, e si chiama *Intermediante*. Quando sarà nel fine delle righe, allora ad altro non serve, che per mostrare la prima Nota, che succede nelle altre quattro righe seguenti, quale dovrà essere nella medesima Posizione, nella quale essa Mostra si trova. Quando sarà sparsa per le righe, è segno, che il Canto ò troppo ascende, ò troppo descende, sopra, ò sotto le quattro righe, a segno che bisogna alzare la Chiave in altra riga, e detta Mostra indica la Nota seguente, ò pure che si deve mutare la Chiave in un'altra; così si vede la Mostra avanti il trasporto, ò mutazione della Chiave, che appunto dimostra la prima Nota dopo la Chiave mutata. Ma ambedue in sostanza sono chiamate *Mostre Indiziali*. Ecco l' Esempio.



Altri Segni si scoprono nel Canto Fermo, e sono due, ma diversi fra loro, e si chiamano *Pause*, ò pure, secondo i Moderni, *Respiri*; uno si chiama *minore*, l'altro *maggiore*. Il minore si vede segnato con una linea diritta, e lunga, overo sbarra, che abbraccia le quattro righe del Canto; e quando si troverà detta sbarra, è segno, che ivi si dovrà ripigliare il fiato, che ad altro non serve. La seconda, che sarà la maggiore, sarà composta con due linee lunghe diritte, che pure abbracciano le quattro righe, e si troverà in particolare ne' *Credi*, *Sequenze*, & in altre Cantilene, dove si can-

si canterà a due Cori; e quando si vedranno queste due Sbarre, sarà segno, che dovrà fermarsi il primo Coro, e cominciare il secondo, come anche nel fine del Canto. Sicchè la linea semplice servirà per il ripigliamento del fiato, che sarà la minore; e la maggiore con le due linee servirà per la terminazione del Canto, e per l'uno, e per l'altro Coro. Ecco gli Esempj d'ambedue.



Pausa di respiro. *Pausa finale.*

CAP. X.

Delle Mutazioni.

VI resta il principale, che sarà il dimostrare li sette Essacordi contenuti nella Mano di Guido, che si vedono nella passata Figura, quale per li Principianti è alquanto confusa; e per maggior chiarezza discorreremo di quella in pratica. In primo luogo, se si considereranno li sette Essacordi, ò vogliamo dir Scalette, ò Deduzioni, non v'è dubbio alcuno, che ognuna d'esse non si possa cantare separatamente con queste sillabe *Ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*; ma perchè il Canto Fermo non può star sempre in questo centro, & è necessario, che si dilati con qualche Nota, ò sotto, ò sopra li sette Essacordi, come si vedrà a suo luogo, quelle Note, che si dilateranno, certamente passeranno all'altro Essacordo contiguo; onde per uscire dalli due estremi, sì per ascendere, che sarà il *La*; come per discendere, che sarà lo *Ut*; e non potendo, per essere ogni Scaletta composta di sei Sillabe, ò Note, bisognerà farvi la mutazione, che altro non è, che un transito, che fanno le Note da un'Essacordo all'altro, mutando solo il nome, e non la voce. Sicchè ascendendo, v. g. da *g sol re ut*, sino alla Posizione di *f fa ut* acuto gradatamente, si dovrà fare la mutazione in *d la sol re*, mutando il *sol* in *re*: così si passa dal ♮ quadro acuto alla Natura acuta; e volendo ritornare discendendo al *g sol re ut* primiero, si dovrà fare la mutazione in *E la mi*, col mutare il *mi* in *la*. Da questo si comprende, come dicessimo di sopra, che la Mutazione altro non è, che un transito, che fanno le Note per un semplice cambiamento di nome, ad effetto di passare da un'Essacordo all'altro; e perciò non voglio mancare di darne un'Esempio in pratica, nel quale, tanto per ascendere, quanto per discendere, si potrà vedere la mutazione, mostrando la Nota, nella quale si dovrà fare detta mutazione, con la forma della Semibreve.

E se



E se questo vi paresse difficile, non ascendendo per grado, ne formerò un altro per vostra soddisfazione, & è il presente.



Acciocchè potiate fare giustamente l'intuonazione di qualunque Sillaba, ò Nota di qualunque Essacordo, bisogna sapere, che le prime tre Note *Ut*, *re*, *mi*, sono d'un'istesso intervallo, e valore; e similmente le tre ultime *Fa*, *sol*, *la*, parlando generalmente; con questa riflessione, che dovendo cantare un'Essacordo intiero gradatamente, le due Note di mezzo, cioè l'intervallo, che si trova fra il *Mi*, & il *Fa*, si sminuisce per un Semituono; ladovecchè ascendendo dal *Mi* al *Fa* per seconda, quel *Fa* si dovrà cantare con voce assai dolce, e soave, differente dall'altre Note sodette, che sono del valore d'un Tuono, come anche discendendo. Non dirò altro per ora, per non confondervi la mente, bastando questa semplice cognizione, che nell'andar più avanti s'intenderà meglio, che cosa sia questo Tuono, e Semituono.

CAP. XI.

Come s'intenda il Verso di Guido,

Ut, re, mi, scandunt; Fa, sol, la, quoque descendunt.

PRima d'inoltrarmi maggiormente, non voglio tacere la spiegazione del Verso inventato, come dicesi, da Guido, qual dice: *Ut*, *re*, *mi*, *scandunt; Fa*, *sol*, *la*, *quoque descendunt;* tanto necessario per le Mutazioni. Quì si comprende, che le sei Note si dividono in due parti; tre per ascendere, che sono *Ut*, *re*, *mi;* e tre altre per discendere, cioè *Fa*, *sol*, *la*. Per intendere chiaramente il significato di questo Verso, sarà necessario osservare diligentemente la concatenazione delli sette Essacordi contenuti nella Mano di detto Guido, mostrata in pratica al Cap. 4. di questa Parte, dove si vedrà, che in tutte le Posizioni, ò corde,

corde, che hanno due, ò tre Sillabe, occuperà il primo posto, ò luogo di ciascheduno d'essi, ò un *Fa*, ò un *Sol*, ò un *La*, levatone il b molle; e prima d'andar più avanti, voglio mostrare il primo Esempio, acciò resti bene impresso nella mente quanto sono per dire, & è il seguente.

DISCENDENTI — ASCENDENTI

ee	la	ee	mi
dd	sol	dd	re
cc	fa	cc	ut
aa	la	aa	mi
gg	sol	gg	re
f	fa	f	ut
e	la	e	mi
d	sol	d	re
c	fa	c	ut
a	la	a	mi
g	sol	g	re
F	fa	F	ut
E	la	E	mi
D	sol	D	re
C	fa	C	ut

Dopo le sodette Sillabe, nelle medesime Posizioni, ò Corde vi si trova, ò un' *Ut*, ò un *re*, ò un *mi*; levando la Posizione di *b fa ♮ mi*, per esservi due Note di suono differente, considerando però il residuo del suo Essacordo, cioè l'*Ut*, in *F fa ut*; il *Re*, in *G sol re ut*, &c. tanto nel b molle grave, quanto nell' acuto, come anche s' intende nel primo de' due Esempj, e si vede nella seconda Figura.

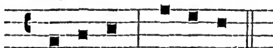
Da queste due Scale adunque dovressimo imparare, che passando da un' Essacordo all'altro, le tre Sillabe della prima Figura, ò Scala *Fa*, *sol*, *la*, sono dell' Essacordo antecedente, e le tre della seconda Figura, ò Scala *Ut*, *re*, *mi*, servono all' Essacordo, che segue. Sicchè quando dovrà farsi la Mutazione per ascendere, la Nota, che si dovrà mutare, si muterà, ò in *Ut*, ò in *Re*, ò in *Mi*, per esser dell' Essacordo seguente. Dunque *Ut*, *Re*, *Mi*, *scandunt*, al parere di Guido; ma dovendosi fare la Mutazione per discendere, la Nota, che dovrà mutarsi, si muterà in una di queste tre, ò in *Fa*, ò in *Sol*, ò in *La*. La ragione si è, perchè queste tre Sillabe, ò Note appartengono all' Essacordo antecedente; e tutto ciò s' intende, quando il Canto passa, ò sopra, ò sotto le sei sillabe di qualunque Essacordo, verificandosi il Verso di Guido, *Ut*, *re*, *mi*, *scandunt*;

Fa,

Fa, sol, la, quoque descendunt; e per maggior dilucidazione metterò il tutto in pratica, come sotto.

			Natura	b molle	Natura	b molle
ee	la	mi				
dd	sol	re				la
cc	fa	ut				sol
			bb			fa
aa	la	mi			la	mi
gg	sol	re			sol	re
f	fa	ut			fa	ut
e	la	mi			mi	
d	sol	re		la	re	
c	fa	ut		sol	ut	
			b	fa		
a	la	mi	la	mi		
g	sol	re	sol	re		
F	fa	ut	fa	ut		
E	la	mi	mi			
D	sol	re	re			
C	fa	ut	ut			

Si vede, che detto Verso non può servire per tutto il Monocordo di Guido, mentrecchè bisogna necessariamente lasciar fuori la Posizione di *b fa* ♮ *mi* grave, & acuta, come dicessimo di sopra, servendosi però dell' altre sue Corde. Dal P. F. Andrea di Modona nel suo Canto Armonico Part. 1. ~~Cap. 9. come anche dal P. Illuminati nella sua Illuminata~~ Lib. 1. Cap. 6. fu giudicato poco intelligente Gio: Maria Lanfranchi, come anche il P. Stella, quali spiegano il sodetto Verso nella seguente forma: *Ut, re, mi, scandunt; La, sol, fa, quoque descendunt;* e lo mostrano in pratica in questo modo:



Dicono li sodetti PP. che disposte le Note in questa forma; sino li Putti, che incominciano a parlare, diranno, che le prime tre Note ascendono, e le altre tre discendono. In quanto a me non mi pajono tali, anzi li credo più considerati de' Giudici. Saprei volentieri, se le loro Regole di Canto furono da essi date alle Stampe per quelli, che non ne avevano bisogno, che vale a dire per li Pratici, ò pure per ammaestramento, & introduzione a' non Pratici, e Principianti? Se per li Pratici, potevano tralasciare,

perchè per questi nulla servono: se poi per li Principianti, il Lanfranchi, & il P. Stella, Orazio Scaletta nella Scala di Musica Cap. 3. e tutti quelli, che hanno scritto nella sodetta forma, l'hanno prudentissimamente regolato, standocchè a quelli, che vogliono introdursi al Canto, non può spiegarsi con maggior facilità, giacchè tutti gli Autori hanno stampato a questo fine. E' vero, che il Verso di Guido vien messo per ordine d'un' intiero Essacordo, *Ut, re, mi, fa, sol, la*; ma questo non condanna, nè il Lanfranchi, nè il P. Stella, nè gli altri; perchè se noi vogliamo riflettere ponderatamente alle Mutazioni, che ascendono, e discendono, troveremo, che questi Autori hanno giustamente interpretata la mente di Guido, quale in pratica mostra il contrario. Mi spiego. Noi vediamo benissimo, secondo la di lui Mano, che queste tre Sillabe, *Ut, re, mi*, sono per ascendere; e pure egli non volle dire, *Mi, re, ut, scandunt*, perchè conosceva, che mettendole al rovescio, più tosto si poteva intendere, che discendessero, quantunque si sappia, che ascendono. *Ut, re, mi, scandunt*, cioè la prima Nota, che dovrà ascendere, sarà l'*ut*; la seconda sarà il *re*; la terza sarà il *mi*; perchè l'*ut* è prima del *re*, & il *re* è prima del *mi*. *La, sol, fa, quoque descendunt*, perchè nel discendere si trova prima il *la*; in secondo luogo il *sol*; e nel terzo il *fa*; e non inganna questo dire, mentre prima di passar al *sol*, vi si trova il *la*; e prima di passar al *fa*, vi si trova il *sol*; e questa è cosa necessaria, secondo la regola sodetta. Dunque Guido non ha errato, per aver poste le sei Sillabe per ordine; avendo ciò fatto, per non alterare lo stesso ordine dell' Essacordo; ne meno il Lanfranchi, e gli altri suoi Seguaci, avendo detto *La, sol, fa, quoque descendunt*, non per altro, che per maggiore intelligenza de' Principianti.

Perchè meglio fosse intesa la spiegazione del sodetto Verso, aggiunsi al primo un' altro Esempio più facile, mostrando, che anche per la Proprietà di b molle, unita a quella di Natura, si può avere lo stesso effetto, come similmente con le due Proprietà, Natura, e ♮ quadro; quale ho stimato bene tralasciare, parendomi sufficiente quello, che si è dimostrato.

CAP. XII.

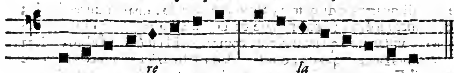
Non tutte le venti Lettere, ò Posizioni, sono capaci di Mutazione.

GIacchè la Mutazione nel Canto non è altro, che *Variatio nominis vocis in alterum in eodem sono*, come dice Franchino Gafforio nella sua Pratica di Musica Lib. 1. Cap. 4. ne segue, che non tutte le venti Sillabe, ò Corde, sono capaci di Mutazione; perchè se osserveremo diligentemente la Mano di Guido, troveremo, che solo in quattordici Corde si può fare detta Mutazione, restandone sei incapaci, quali sono

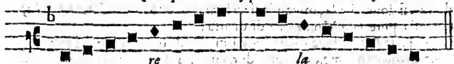
Γ *ut*,

Γ *ut*, *A re*, *B mi*, *b fa* ♮*mi* primo, e secondo, e l'ultima della Mano, che sarà *ee la*. Sono incapaci di Mutazione le sodette sei Sillabe, perchè, come si vede, le tre prime Γ *ut*, *A re*, *B mi*, e l'ultima *ee la* sono d'una sola Sillaba, e solo sono capaci di Mutazione quelle Corde, che hanno due, ò tre Sillabe. Sicchè si comincierà la prima Mutazione nel Monocordo per ascendere in *D sol re*, uscendo dall' Essacordo di ♮ quadro, & entrando in quello di Natura, mutando il *sol* in *re*, l'uno, e l'altro gravi; la seconda in *g sol re ut* acuto, uscendo dall' Essacordo di Natura, & entrando in quello di b molle grave, mutando il *sol* in *re*; la terza in *a la mi re*, uscendo parimente dall' Essacordo di Natura grave, per entrare in quello di ♮ quadro acuto, mutando il *la* in *re*; la quarta in *d la sol re*, uscendo dal ♮ quadro acuto, & entrando in quello di Natura acuta, mutando il *sol* in *re*. Per discendere, la prima comincierà in *E la mi* grave, uscendo dall' Essacordo di Natura grave, & entrando in quello di ♮ quadro grave, mutando il *mi* in *la*; la seconda in *a la mi re*, uscendo dall' Essacordo di b molle grave, per entrare in quello di Natura grave, mutando il *mi* in *la*; la terza in *a la mi re*, uscendo dall' Essacordo di ♮ quadro acuto, per entrare in quello di Natura grave, mutando il *re* in *la*; la quarta in *e la mi* acuto, passando dall' Essacordo di Natura acuta a quello di ♮ quadro acuto, mutando il *mi* in *la*. In *d la sol re* parimente acuto dovrà farsi la Mutazione, passando dall' Essacordo di b molle grave a quello di Natura acuta ascendendo, col mutarsi il *la* in *re*; dovrà farsi la Mutazione discendendo nella stessa Posizione di *d la sol re*, passando dall' Essacordo di Natura acuta a quello di b molle grave, mutandosi il *re* in *la*. Da tutto questo si deduce, che nel Canto Fermo si fanno quattro Mutazioni ascendendo, & altrettante discendendo, tanto per le due Proprietà, Natura, e b molle, quanto per le due, Natura, e ♮ quadro, come vedete nelli sottoposti Esempj in pratica.

Prima Mutazione sotto la Chiave di F fa ut.



Seconda Mutazione per b molle sopra la Chiave di F fa ut.



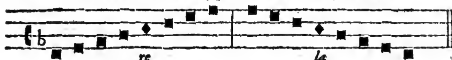
Terza Mutazione sopra la Chiave di F fa ut.



Quarta Mutazione sopra la Chiave di c sol fa ut.



Mutazione di b molle sopra la Chiave di c sol fa ut.



Queste adunque sono le Mutazioni sopra, e sotto le Chiavi del Canto Fermo, come anche del b molle, avendo io segnata la Nota, dove si deve fare la Mutazione per ascendere, e discendere con la Semibreve, acciò meglio s' intenda; e questo basti per ora.

CAP. XIII.

Quante sorti di Mutazioni si trovano nel Canto Fermo.

Fin quì abbiamo imparato, quali siano le Corde capaci di Mutazione, e dove si devono fare, sì per ascendere, come per discendere: Ora sarà necessario sapere di quante sorti ve ne sono. Per passar dunque da un Essacordo all' altro, quando il Canto trapassa le sei Sillabe, *Ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, d'una, ò più Note, allora ogni Essacordo avrà la Mutazione, ò di quarta, ò di quinta, tanto ascendendo, quanto discendendo; ò per meglio dire, se per passare da un *Fa* all' altro della Proprietà seguente vi saranno quattro Note, compresovi l'un *Fa*, e l'altro, allora sarà Mutazione di quarta, e si sarà detta Mutazione immediatamente dopo il *Fa*, mutando il *sol* in *re*, quando però sarà nell' ascendere, in questo modo, *Fa*, *re*, *mi*, *fa*: così nel discendere, dopo il *Fa*, in vece di dir *mi*, si dovrà dir *la*, mutando il *mi* in *la* in questo modo, *Fa*, *la*, *sol*, *fa*; e questa pure sarà Mutazione di quarta.

Si distingue la Mutazione di quarta da quella di quinta, perchè la prima costa di quattro Note, e questa di cinque. La Mutazione di quinta si dovrà fare, quando da un *Fa* d'una Proprietà all'altro *Fa* della Proprie-

tà

tà seguente, vi saranno cinque Note, includendovi li due *Fa*, dicendosi *sol* dopo il *Fa*, & in vece di dir *la*, si dirà *re*, come quì, *Fa*, *sol*, *re*, *mi*, *fa*, però nell'ascendere. Nel discendere poi, dopo il *Fa* si dice *mi*, & in vece di dir *re*, si deve dire *la* nel medesimo modo, *Fa*, *mi*, *la*, *sol*, *fa*. Così intendo di tutte le altre. La Mutazione di quarta si trova naturalmente sotto la Chiave di *F fa ut*, e sopra la Chiave di *c sol fa ut*, tanto per ascendere, quanto per discendere; ma la Mutazione di quinta è tutta differente dalla sodetta, mentre questa naturalmente si pratica sopra la Chiave di *F fa ut*, & anche sotto la Chiave di *c sol fa ut*, tanto per ascendere, quanto per discendere. Si pratica però il contrario per b molle, perchè si farà Mutazione di quinta dove si faceva di quarta, e dove veniva la Mutazione di quinta, a causa del b molle si dovrà fare di quarta. Il tutto si potrà osservare, per maggior intelligenza, più avanti nelle due Scale grandi, quali mostrano tutte le Mutazioni; nella prima tutte quelle, che nascono da ♮ quadro, e Natura, tanto per ascendere, quanto ancora per discendere; nella seconda tutte quelle, che nascono dalla Proprietà di Natura, e quella del b molle, da un *Fa* all'altro. Ho tralasciato molti Esempj, stimandoli superflui, dando tutta la necessaria cognizione le quì appresso Figure, e per stare su la brevità, come intendo, & intenderò di fare sino al fine di questo Libro. La pratica vi farà chiaro quanto sin'ora ho detto; e se attentamente osserverete quello, che segue, son certo, che intenderete anche il restante.

Crederei, che la prima seguente Figura vi farà capaci di quanto sin'ora si è dimostrato sopra questo particolare, mentre nel medesimo Esempio si conosce, che sopra il *Fa*, in *C fa ut*, vi dovrebbe essere il *sol*, per ragione di Scala ascendendo, quale si tralascia, & in sua vece vi si mette il *re*, ma con la medesima voce, e suono; e così si passa dal primo *Fa*, che è di ♮ quadro grave, all'altro *Fa* di Natura grave, con queste Note, ò Sillabe *Fa*, *re*, *mi*, *fa*, e si dice Mutazione di quarta. Sopra del *Fa* della Posizione di *F fa ut*, dove per Natura si dovrebbe dir *la* in *a la mi re*, si dice *re*, passando alla Proprietà di ♮ quadro acuto, cioè al *Fa* in *c sol fa ut*, per ascendere con queste Note, *Fa*, *sol*, *re*, *mi*, *fa*, quale si chiama Mutazione di quinta. Dovendo passare dalla Proprietà di ♮ quadro acuto a quella di Natura acuta, si vede, che sopra il *Fa* in *c sol fa ut*, dove si dovrebbe dir *sol*, secondo la Scala, si dice *re*, con la stessa voce, con queste Sillabe *Fa*, *re*, *mi*, *fa*, e si dice Mutazione di quarta. Non passerò più oltre, perchè le altre Note seguenti non furono ritrovate per il Canto Fermo, e per non dilungarmi, mostrando le Mutazioni per discendere, dirò, che dove ascendendo si fece la Mutazione di quarta, discendendo si farà di quinta; e dove per il contrario

si fece la Mutazione di quinta ascendendo, si farà di quarta discendendo. E per conchiudere, sotto la Chiave di *F fa ut*, e sopra quella di *c solfa ut* si fa generalmente la Mutazione di quarta; e sopra la prima Chiave ascendendo, e sotto la seconda discendendo, sempre si farà la Mutazione di quinta; ma queste due riescono lo stesso. Parlo della prima Figura, e non della seconda, perchè di questa ne tratterò seguendo.

La seconda Scala grande mostra le Mutazioni differenti dalla prima, perchè sotto la Chiave di *F fa ut* mostra la Mutazione di quinta, e sopra di essa Chiave la Mutazione di quarta; come anche sopra la Chiave di *c solfa ut* si fa la Mutazione di quinta, sempre ascendendo; e discendendo al contrario; cioè dove faceva la Mutazione di quarta, la fa di quinta; e dove la faceva di quinta, la mostra di quarta. Il tutto si vede nelle presenti Figure, quali ho voluto mostrare, per non moltiplicare quello, che si può dare ad intendere brevemente. Basta una diligente osservazione, per ben capirle, poichè la pratica vi sarà Maestri. Ma prima di dar fine a questa Prima Parte, voglio far conoscere un'errore considerabile, insegnato da alcuni, quali, come credo, sono poco esperti nel Canto.

C A P. XIV.

Quando si deve dir Fa a quella Nota, che ascenderà sola sopra del La.

VI sono alcuni Autori, e Maestri di Canto Fermo, quali insegnano, che non si deve far Mutazione, allorchè il Canto ascende una sol Nota sopra le sei Sillabe, cioè quando sopra del *La* si trova una sol Nota per seconda, dicendo, che sempre se gli deve dir *Fa*, e lo chiamano *Fa finto*; mostrando di più, che quella Nota *Fa* si debba crescere dal *La* una mezza voce. Con questa Nota sola insegnano questi tali molti errori, quali appresi dallo Scolare, col progresso del tempo, fanno nascere molte dissonanze, avendo a cantar con altri; per il che mi par bene farglieli minutamente conoscere. Il primo errore è, che si debba sopra del *La*, quando vi sarà una sol Nota, però per seconda, il che non ispecificano, quantunque sia necessario, dirvi sempre *Fa*, perchè ciò è falsissimo. Il secondo errore è, che si chiami *Fa finto*. Il terzo, che si debba crescere dal *La* una mezza voce. Alle prove. In primo luogo non se le dovrà mai dir *Fa*, quando non si trova segnata la detta Nota con questo segno *b*, quale dà ad intendere, che il Compositore vuole, che se le dica *Fa*. In secondo luogo, non sempre si deve dir *Fa* quella Nota, perchè nel Terzo, e Quarto Tuono viene assolutamente negato da tutti gli Autori, per esser detta Nota la giusta, e vera terminazione

della

Ordine naturale di ♮ quadro, separato dal b molle.

ee *la.*
dd *sol*
cc *fa.*
♮♮ *mi*
aa *la re.*
gg *sol ut*
f *fa.*
e *la mi*
d *sol re.*
c *fa ut*
♮ *mi.*
a *la re*
g *sol ut.*
F *fa*
E *la mi.*
D *sol re*
C *fa ut.*
B *mi*
A *re.*
Γ *ut*

Le Mutazioni da un Fa all' altro.

Ordine naturale di b molle, separato dal ♮ quadro.

dd *la*
cc *sol.*
bb *fa*
aa *la mi.*
gg *sol re*
ff *fa ut.*
e *mi*
d *la re.*
c *sol ut*
b *fa.*
a *la mi*
g *sol re.*
f *fa ut*
E *mi.*
D *la re*
C *sol ut.*
B *fa*
A *mi.*
G *re*
F *ut.*

Le Mutazioni da un Fa all' altro.

della loro Diapente, come vedremo; come pure nel Settimo, & Ottavo Tuono, per esser il *mi* di ♮*mi* acuto l'ultima Nota, che dà la forma alla sua Terza maggiore; il che si vedrà più avanti. E per far conoscere dove, e quando si deve dir *Fa* alla sodetta Nota, dirò, che si dirà *Fa*, quando s'incorre manifestamente in un Tritono, che allora in quel caso, per necessità, quantunque non vi fosse segnato il *b*, si dovrà dir *Fa*; il che non è tanto facile da capirsi da chi non è ben fondato nelle Regole del Canto, accompagnato con una gran pratica. Parimente dirò, che solo si concede la voce *Fa*, quando il Canto ascende una sol Nota per seconda sopra del *La* all'Essacordo, e Proprietà di ♮quadro; cioè quando la Nota sopra del *La* cadrà sopra la Posizione di *F fa ut* grave, & acuto, essendo quello *Fa* di Natura; avvertendo però, prima di passare al detto *Fa*, di fare la Mutazione in *D sol re* grave, ò *d la sol re* acuto, che vale a dire, dove sarà il *sol*, per passare al detto *Fa* con la Mutazione di quarta, si dovrà dir *re* con quelle Note di sopra accennate, essendo il *Fa* il centro di qualunque Proprietà, & Essacordo. Non parlo però co' Principianti, perchè ad essi non appartiene per ora questo discorso, ma con quelli, che ciò vogliono negàre. Che cosa sia Tritono, e Terza maggiore, lo vedremo nella Seconda Parte. Il chiamarlo *Fa finto* è anche errore, perchè finto è quello, che in fatti non è, ma si finge, che sia; e se quella Nota, ò segno, per dir meglio, vi sarà, non potrà dirsi finto, perchè vi è realmente; e più tosto si dovrà dire *Fa accidentale*, quando sarà sparso poche volte per il Canto, essendo sopra del *La* per accidente; però nella Posizione di *b fa* ♮ *mi*, che altrimente, & in altro luogo sopra d'ogni altro *La* non si può segnare detto *b*, per esservi naturale nell'Ordine Diatonico. Allora si potrà chiamar *Fa finto*, quando il *b* non sarà segnato in quelle Corde, ò Posizioni, che in sè non hanno naturalmente il *Fa*, e che lo richiedono, per non incorrere nel Tritono; ma se sarà segnato in dette Corde, sarà *Fa accidentale*, e non *finto*, per la ragione sodetta; il che potrà darsi in tutte quelle Posizioni, che ora dirò, cioè in A, D, E, G gravi, & acute. Non so ne meno, come possa alzarsi mezza voce quella sola Nota, che sopra del *La* per seconda sarà situata, perchè nel Canto Fermo, ne meno nel Canto Fratto, e Figurato si trova questa mezza voce, che vogliono far capire. So, che questi potrebbero rispondermi, che praticano ciò, per far, che lo Scolare la intenda più facilmente; il che non è più facile, rispondo io, ma bensì sarebbe più proprio il dire, che in quel caso la voce deve farsi più dolce, e con minor forza di quella, che si dà all'altre Note. E' impossibile il far capire ad un Principiante, ancorchè si dasse questa mezza voce, quello, che sia; perciò si guardino i Maestri da tali errori, perchè in vece di far buoni, e pratici Scolari, faranno, che siano sempre cono-

sciuti

sciuti per ignoranti, e mal fondati nelle Regole vere del Canto Fermo; e giacchè apertamente si conoscono questi tre considerabili errori, per far, che meglio restino impressi nella mente, darò quì sotto gli Esempj.

Buono. *ut re mi fa re mi fa.* Buono. *ut re mi fa re mi fa.*

Cattivo. *ut re mi fa sol la fa.* Cattivo. *ut re mi fa sol la fa.*

Ultimo *fa* accidentale. Buono. *ut re mi fa re mi fa.*

Buono. *ut re mi fa sol la fa.* Cattivo. *ut re mi fa sol la fa.*

Io però m'accordo più volontieri con Gio: Marsa Lanfranchi, quale mostra nelle sue Scintille di Musica Part. 1. che le Mutazioni si fanno per passare da un' Essacordo all' altro, ogni volta che il Canto passa sopra del *La* di quell' Essacordo, che porta il principio del Canto, e per discendere quando esso Canto passa sotto l' *Ut* del detto Essacordo. Questa mi pare la vera regola, e naturale per le Mutazioni, così anche insegnata da Guido nel suo Introduttorio, ò Mano, essendo egli stato in necessità di duplicare, e triplicare le Sillabe, per essergli avanzata una Lettera nella formazione dell' Essacordo, che fu la Lettera F, alla quale per giungere, mostrò far la Mutazione in D grave, non volendo egli, che si dicesse *La, fa*. Avvertasi però, che quando fosse segnato il *b* sul principio delle rigate, e che il Canto ascendesse sopra detto *b* una quarta, cioè quattro Corde, non si può dire *Ut, re, mi, fa, re, mi, fa*, perchè ne verrebbero due Mutazioni di quarta, l'una dopo l'altra, come si vede nel terzo Esempio mostrato.

Parmi, che per ora abbiamo parlato a sufficienza sopra la Mano di Guido, e dimostrate le diverse Figure, ò Segni, che di continuo si trovano nel Canto Fermo; ora sarà bene terminare questa Prima Parte, fondamento, e guida di qualunque Cantilena, e passare alla Seconda, essendo anch'essa necessaria, & essenziale, per farci maggiormente pratici, e perfezionarci in questa Scienza; quale voglia Dio, che ci serva a maggior Gloria sua, e salute delle Anime nostre.

Fine del Primo Libro.

IL

IL TUTTO IN POCO

OVERO

IL SEGRETO SCOPERTO

LIBRO SECONDO.

CAP. I.

Come si può cantare il Canto Fermo senza Mutazioni.



Urono così ingegnose le prime Invenzioni del Canto ritrovate dagli Antichi, raccolte, e minutamente esaminate dal Sommo Pontefice S. Gregorio, che volle si pubblicassero per tutto l'Universo, per mezzo del suo Antifonario, e Graduale, ambi distribuiti, & introdotti in tutta la Santa Chiesa, come Canto Divino. Non merita minor lode l'ultima Invenzione di Guido, avendo riformato, facilitato, e perfezionato, se pure si può dire, con tanta simmetría l'uno, e l'altro Canto. E pure, benchè si affaticarono tanto gli Antichi, per ritrovare li modi più facili, per render meno difficultoso il Canto, non poterono conoscere tutto ciò, che era necessario, come ha penetrato la Specolativa, e Pratica Moderna, quale veramente ha ridotto il Canto quasi al *non plus ultra*. Monsignor Giovanni Caramuel Monaco di S. Benedetto, nel suo Libro intitolato *Mathesis nova ad Syntagma* 8. *Artic.* 12. *De Diabete Musico, seu Enbarmonico num.* 115. *pag.* 1207. dice, che S. Gregorio ha formato il Canto, e che Guido l'ha difformato, e mostra un modo più facile per impararlo, e più breve ancora di quello di Guido, per passare dal grave all'acuto, e sopracuto. Si serve il medesimo di sette Sillabe, cioè *Ut, re, mi, fa, sol, la, bi*, accompagnate da sette Lettere Gregoriane C, D, E, F, G, A, B, replicate, come nella Mano Comune, con questo, che ognuna d'esse venghi chiamata con un solo nome; e per levare il Tritono, dove dice *bi*, vi mette una Sillaba differente, che dice *ba*. Il tutto si può vedere nel Ristretto del P. Zapata Monaco di S. Benedetto. Il detto Caramuel mi ha aperta la strada con il suo nuovo modo, non in tutto commendabile, per istaccarsi dall'ordine, e disposizione delle Lettere di Guido; sicchè dopo molte, e molte riflessioni

fondate

fondate ſu le Lettere moderne, ho io ritrovato il vero, e più facil modo, per imparare ſpeditamente, & in breviſſimo tempo il Canto Gregoriano. Guido ad altro non atteſe nella formazione della ſua Mano, che ampliare l'ordine antico, e credendo di facilitarlo, l'ha reſo aſſai più difficile, e confuſo con tante Mutazioni, che volendole imparare un povero Principiante, v'abbiſognano meſi, e meſi, avanti che le poſſa capire bene, e regolatamente. Dico adunque, che ſervendoſi Guido dell' Inno di S. Gio: Battiſta, come abbiamo veduto nel Primo Libro, quale è compoſto di ſette Verſi, poteva applicare all'ultima Lettera Gregoriana ſopravanzatagli la Sillaba *Sa*, che è la prima dell'ultimo Verſo, che dice *Sancte Joannes;* come appunto ſi pratica nella Francia, dicendo le dette Sillabe con queſt'ordine, cioè *Ut, re, mi, fa, ſol, la, ſa;* che così facendo, non riuſcirebbe il Canto sì difficile. Per ſtare alla diſpoſizione di Guido, voglio moſtrare il modo di cantare ſu le ſteſſe Lettere del medeſimo, e ſenza Mutazioni, come ſi può vedere nella ſeguente Figura.

	Sopracute.	ee	la	
		dd	ſol	
		cc	fa	
		♮	mi	
		aa	re	
Chiave di g ſol re ut G		gg	ut	
	✠	f	fa	*Incluſivè.*
	Acute.	e	la	
		d	ſol	
Chiave di c ſol fa ut		c	fa	
		♮	mi	
		a	re	
		g	ut	
Chiave di F fa ut	✠	F	fa	*Incluſivè.*
	Gravi.	E	la	
		D	ſol	
		C	fa	
		B	mi	
		A	re	
		Γ	ut	

Senza mutar le Chiavi, e ſenza variar l'ordine di Guido, ſi vede, che la Sillaba *Fa*, ò per meglio dire, li Semituoni reſtano nel ſuo luogo naturale, cioè in F, e C; e queſto Monocordo ſolo differiſce da quello di Guido, per non eſſervi il *Fa* nella Poſizione di ♮ *mi* acuto, ma queſto è di

è di poco momento, anzi stà meglio col non esservi, che con l'esservi. La ragione si è, che, come dice lo stesso Guido, secondo espongono gli Autori, *Inventum est à Græcis b rotundum ad temperantiam Tritoni, ut ubi necessarium fuerit apponatur*. Se dunque fu ritrovato da' Greci questo b rotondo, per temperare il Tritono, acciò si ponga dove sarà la necessità, potiamo anche dire, che è indifferente, e che può stare per tutto il Monocordo, e non aver luogo assegnato. Se così è, per qual ragione un'accidente, qual'è il b rotondo, deve avere casa propria? Io non ho mai saputo capire, benchè fino ad ora abbia taciuto, come Guido l'abbia intrecciato nel suo Monocordo, assegnandogli una Proprietà intiera di *Ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*; perchè una cosa accidentale non deve avere cosa alcuna di proprio, parlando in questo genere, *ut ubi necessarium fuerit apponatur*. Il Bononcini nel suo Musico Pratico Part. 1. Cap. 11. dice: So anch'io, che questo segno *b* fu posto in uso da Guido, per formare la quarta, e quinta perfetta da *F fa ut* a ♮ *mi* acuto, e grave, e collocò il detto *b* nella Corda ♮, per mostrare, che vi si dovesse dir *Fa*, abbassando la voce un Semituono; & acciò si conoscesse quando nella sodetta Corda ♮ vi si dovesse dir *mi*, e ritornar la voce nel suo luogo proprio naturale; dopo il b molle vi collocò quest'altro segno, chiamandolo ♮*quadro*; qual ♮quadro non è segno naturale, come alcuni dicono, ma accidentale, e che per altro non è stato in uso, se non per distruggere, ò levare il b molle; e se questo non fosse usato, quello non si saría ritrovato. Dunque questi due segni *b*, ♮, furono ritrovati per sola necessità; e che sia il vero, lo vedremo tante volte sparso per il Canto, e per le Cantilene, e pure ritrovando questo segno *b*, non si fa mutazione alcuna, se non con dirvi *Fa*, essendo stato ritrovato per questo effetto; & al contrario serve più tosto di confusione, e difficoltà nella mano di Guido. Quando adunque s'incontrasse in un Tritono, altro non dovrà farsi, che porre il b rotondo nella Posizione, ò Corda, che lo ricerca; e con quest' ordine si può comporre, e cantare ogni sorte di Cantilena con maggior facilità.

Dice di più l'Artusi nelle sue Imperfezioni della Moderna Musica, Ragionam. 1. pag. 29. che si potrebbero trasportare le Cantilene per un Tuono, ò per altro intervallo, ò nell'acuto, ò nel grave, senza la ciffra del *b*, col trasportar le Chiavi in riga, ò in ispazio, secondo verrà più comodo. Alcuni potrebbero dire, che furono poste le Chiavi sopra le righe, e non in ispazio, perciò non si possono, nè devono mutare. A questi risponde il sodetto Artusi, che non sa trovar ragione, che più sforzi a mettere le Chiavi sopra le righe, che negli spazj. Ha forse, dice egli, la Natura, ò l'Arte stabilito, che si debbano mettere queste Chiavi nelle righe? Se la Natura, sarebbe errore a rompere gli ordini suoi; se l'Arte, perchè

non potrà l'Arte istessa immutare le cose da lei fatte? non sono a beneplacito degli Uomini? Vero è, che sarebbe difficile il voler mettere in uso una così fatta novità; ma basta solo, quanto alla forza, e la natura della cosa, conoscere, che potrebbe stare, e starebbe bene, non potendosi ritrovare ragioni contrarie, che sforzino a mettere le Chiavi più sopra la riga, che sopra lo spazio.

Altro segno fu ritrovato pure accidentale, chiamato *Diesis*, quale si vede segnato in questa forma ♯, e serve anch'esso, per temperare il Tritono, ponendosi in quella Corda, ò Nota, che lo ricerca; e di questo ne tratteremo a suo luogo, ma solo per il Canto Fermo, ritrovandovisi in esso, non già apparente, ma nascosto; e solo per il Fermo basta il b rotondo, e ♮ quadro.

Le Lettere del sodetto Monocordo sono accompagnate con una sola Sillaba, a differenza di quelle di Guido duplicate, e triplicate; & al pari di quello si dividono in tre parti, cioè Gravi, Acute, e Sopracute. Li Tuoni hanno le stesse cadenze, e finali regolari nelle stesse Posizioni D, E, F, g, a differenza, che quelle si chiamano *re*, *mi*, *fa sol*, e queste si dicono *sol*, *la*, *fa*, *ut*. Vi si trovano le stesse specie di Diapente, Diatessaron, e Diapason, che sono sette, come abbiamo in mente di dimostrare in questo Secondo Libro, come si vedrà, e se ne potrà fare la prova; e si cantano le Sillabe, ò Note sopra le stesse tre Chiavi di Guido, non già sotto le tre Proprietà di ♮ quadro, Natura, e b molle, ma sotto una semplice forma, quale dovrassi chiamar *Canto*, come appunto lo nomina il sodetto P. Monsig. Giovanni Caramuel. Questo è il modo più facile, per insegnare a' Giovani il Canto Fermo, per farli brevemente pratici, senza tante Mutazioni, il che oggigiorno si osserva in Francia, come abbiamo detto, nella Spagna, & in gran parte della Germania, affermandolo Orazio Tigrini nel suo Compendio della Musica. Di grazia si osservi diligentemente questa Invenzione, quale so certo, che sarà abbracciata da molti; e per me io dico, che se mai (dal che sono assai lontano) volessi per mio puro divertimento insegnare, ò per meglio dire, mostrare qualche cosa intorno al Canto Fermo, non vorrei partirmi da questa regola, benchè quella di Guido sia virtuosamente, e giustamente accomodata, per essere la più intelligibile, e la più facile; e questo non può negarsi, perchè ad altro non serve la Mano di Guido, che per solfeggiare; che per altro nelle Cantilene nulla si osserva, perchè basta avere la cognizione dove cascano li Semituoni, come insegna il Vicentino nella sua Pratica Musicale Lib. 1. Cap. 8. il che viene anche regolatamente insegnato con la presente Invenzione, quale quantunque non si divida nelle tre sodette Proprietà, nulladimeno si divide nelle tre accennate Parti, regolate dalle tre Chiavi; e questo solo basta. Ma per

far

far conoſcere, che la Mano di Guido ne meno è ſufficiente per il Canto Fermo, dirò nel ſeguente

CAP. II.

Che Guido non ha penetrato tutto ciò, che fa di biſogno nel noſtro Canto.

NOn vi è già Uomo in queſto Mondo, quantunque ſottiliſſimo d'ingegno, che poſſa prevedere minutamente tutti gli accidenti, che poſſono accadere in quella Scienza, ò Virtù, a cui ſtà più applicato; e da quì ſi comprende, che la noſtra Umanità non può dare per lo più, che imperfezioni, come afferma l'Artuſi nelle Imperfezioni della Moderna Muſica, Ragionam. 2. pag. 57. dicendo, che nel naſcere delle Scienze, tutte hanno apportato ſeco imperfezioni aſſai, le quali col tempo ſono dipoi ſtate purgate, e ridotte a miglior forma. Tutto ciò ſi ſcuopre nella Mano di Guido, quale, ancorchè ſia fatta con tanta ſimmetría, e con sì bell'ordine, non è però perfetta, come forſe credeva, mentre ſi ſcuoprono nell'Antifonario Gregoriano da Guido riformato, due altri ordini non contenuti nella detta Mano. Molti ſono ſtati gli Autori, che hanno fatto tutto il poſſibile, per ſoſtentar Guido, dicendo, che non ſono contenuti formalmente nella Mano, vi ſono però virtualmente naſcoſti; il che non mi rende ſoddisfatto, perchè ſiccome egli pensò, che la ſua gran fatica fatta nella formazione de' ſette Eſſacordi, parte naturali, e parte, come dicono, accidentali, doveſſe eſſer baſtevole per ogni ſorte di Canto Diatonico, e Cromatico, così credeva ancora, che con eſſa poteſſero dilucidarſi tutte le difficoltà, che potevano naſcere in detti Canti. Di più. Siccome nel ſodetto Antifonario vi ſono naſcoſti queſti due ordini accidentali, cioè di ♮ quadro, e b rotondo, ò molle, riveduto, corretto, e riformato dallo ſteſſo, e perchè non dovea darci la regola, per conoſcerli? Per me, non ſo intendere chi non ha lingua, dicendo col Filoſofo: *Propoſitum in mente retentum nihil operatur*, come afferma Pietro Aron nel ſuo Toſcanello. E ſe fu ſcelto Guido, per dilucidare, e facilitare il Canto, dovea anche ſvelare queſti due ſegreti neceſſarj, giacchè, ò gli ordinò, ò confermò nel ſodetto Antifonario, come anche in altrettante Cantilene, come ſi vedrà coll'eſercizio. Si devono bensì lodare in queſto caſo li più Moderni, per aver ritrovato ciò, che egli non ha penetrato, & inſegnato, cioè li ſodetti due Accidenti, concatenandoli con il Monocordo Comune, e formandone uno ſolo, con cui ſi poſſino cantare univerſalmente tutti gli accidenti di tutto il Canto. Io credo certo, che con queſt' ordine naſcoſto abbiano dato fine a tutto quello,

che può, e potrebbe nascere di difficultoso nel Canto, perchè in fatti la Musica d'oggidì per lo più si serve de' due Accidenti sodetti nelle sue Cantilene, & anche negli Stromenti, sì da Corde, come da Fiato, e particolarmente ne' Canti trasportati, essendo detti Accidenti ritrovati per tal'effetto. La Mano seguente spiegherà il tutto.

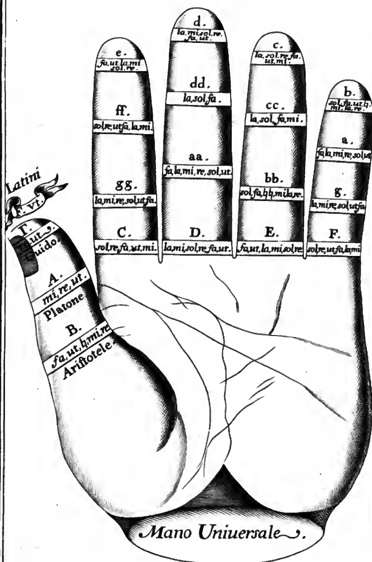
CAP. III.

Tutte le Corde di questa Mano contengono un'intiero Essacordo.

NOn è così facile il conoscere la disposizione della sodetta Mano con una sola occhiata, parendo un poco confusa. Non vorrei però uscire dall'ordine incominciato, ricercando questa materia un poco più di studio: tuttavia giacchè ho introdotto questo discorso, voglio anche terminarlo, per essere di qualche conseguenza. Si vede benissimo, che quasi tutte le Posizioni, ò Corde contengono tutte le sei Sillabe, ò Note *Ut, re, mi, fa, sol, la;* mostrando, che ogni Posizione è capace d'un' intiero Essacordo, composto di naturale, & accidentale; e che resta anch'ella divisa in tre Parti, Grave, Acuta, e Sopracuta. Li due Accidenti accennati di sopra, di ♮ quadro, chiamato ♮ *quadro giacente*, e di b molle, chiamato *b molle nascosto*, hanno il loro principio, il primo in A grave, ascendendo con le sei Lettere seguenti B, C, D, E, f, g; & il secondo ha il suo principio in B, terminando nella Lettera a acuta, con le seguenti C, D, E, f, g, a. Sotto la prima Lettera grave di Guido, cioè Γ, vi hanno posto un'altra Lettera, che è F, perchè siccome Guido vi pose la Γ, così i Latini anch'essi vi hanno posto la Lettera F, per guadagnare l'Essacordo intiero della Proprietà di b molle situato nella Posizione di *B mi* grave, & anche per far acquisto d'un'Ottava perfetta; e perchè s'intenda meglio la sodetta Mano, l'ho voluta mettere in pratica, & è quella, che osserverete nella pagina susseguente. Quella vien chiamata *Mano Universale della Musica;* e ciò s'intende, tanto della Musica Piana, cioè del Canto Fermo, quanto della Figurata: contiene in sè diciassette Essacordi, quindeci de' quali sono perfetti, per avere ognuno di essi le sei Note, ò Sillabe *Ut, re, mi, fa, sol, la;* e due imperfetti, per essere il penultimo con cinque Note sole, e l'ultimo con quattro; e non sono perfetti, perchè volendoli perfezionare, si anderebbe, per così dire, all'infinito col replicare le Proprietà, tanto nel grave, quanto nell'acuto, come si vedrà nella Ruota grande più avanti, mostrando tutti gli accidenti, che possono replicarsi a beneplacito. Le venti Lettere di questa Mano si dividono anch'esse in tre Parti, è vero, ma non già come le tre Parti di Guido, quali divide con

tre

a Cart. 40.


d.
la, mi, sol, re, fa, ut.
e.
fa, ut, la, mi, sol, re.
c.
la, sol, re, fa, ut, mi.
dd.
la, sol, fa.
b.
sol, fa, ut, ♮, mi, la, re.
ff.
sol, re, ut, fa, la, mi.
cc.
la, sol, fa, mi.
a.
fa, la, mi, re, sol, ut.
aa.
fa, la, mi, re, sol, ut.
Latini
F. vt.
gg.
la, mi, re, sol, ut, fa.
bb.
sol, fa, ♮♮, mi, la, re.
g.
la, mi, re, sol, ut, fa.
Γ.
ut.
uido.
C.
sol, re, fa, ut, mi.
D.
la, mi, sol, re, fa, ut.
E.
fa, ut, la, mi, sol, re.
F.
sol, re, ut, fa, la, mi.
A.
mi, re, ut.
Platone
B.
fa, ut, ♮, mi, re
Aristotele
Mano Uniuersale.

MANO UNIVERSALE DELLA MUSICA RIDOTTA IN PRATICA.

dd	SOPRACUTE.														la	sol	fa
cc														la	sol	fa	mi
bb													la	sol	fa	mi	re
aa												la	sol	fa	mi	re	ut
gg											la	sol	fa	mi	re	ut	
ff										la	sol	fa	mi	re	ut		
e	ACUTE.								la	sol	fa	mi	re	ut			
d								la	sol	fa	mi	re	ut				
c							la	sol	fa	mi	re	ut					
b						la	sol	fa	mi	re	ut						
a					la	sol	fa	mi	re	ut							
g				la	sol	fa	mi	re	ut								
f			la	sol	fa	mi	re	ut									
E	GRAVI.		la	sol	fa	mi	re	ut										
D		la	sol	fa	mi	re	ut											
C		sol	fa	mi	re	ut												
B		fa	mi	re	ut													
A		mi	re	ut														
G		re	ut															
F		ut																
Lettere.		b *Molle grave.*	♮ *Quad. grave.*	♮ *Quad. giacen.*	b *Molle nascost.*	*Natu. grave.*	♮ *Quad. giacen.*	b *Molle nascost.*	b *Molle acuto.*	♮ *Quad. acuto.*	♮ *Quad. giacen.*	b *Molle nascost.*	*Natu. acuta.*	♮ *Quad. giacen.*	b *Molle nascost.*	b *Molle soprac.*	♮ *Quad. soprac.*	♮ *Quad. giacen.*

tre Lettere differenti di forma, come si è veduto; cioè la Parte grave con la Lettera Γ; l'acuta con la seconda Lettera g; la terza con la gg geminata, che da' Pratici vien detta sopracuta, mentre si divide in altra forma, cominciando la Parte grave dalla prima Lettera F; l'acuta dalla seconda f; la sopracuta dalla terza ff geminata; e questo a causa del b molle grave, dovendosi dir *fa* nella prima Lettera B, quale deve avere necessariamente il suo *ut* in F. Questa divisione, e differenza dovevo mostrare nella Scala dell'Ordine di b molle, posta nel Primo Libro, ma la tralasciai, per non ripeterla in questo luogo, e questa dovrà servire per l'una, e per l'altra. Vedessimo ancora nella Mano di Guido, come sedici Lettere erano sufficienti per il Canto Fermo, ma in questa avendone aggiunta un'altra alla parte inferiore, saranno diciassette, sopra le quali si formano dodeci Essacordi, parte naturali, e parte accidentali, come insegna la sodetta prima Figura, & in questi dodeci Essacordi, ò Scalette regolate da cinque Proprietà, tre naturali, e due accidentali replicate, e contenute nelle prime cinque Lettere, cioè F, Γ, A, B, C, stanno rinchiusi tutti gli accidenti, che possono nascere, e ritrovarsi nel Canto; e perciò fu chiamata *Mano Universale*. Forse anche la sovraposta Mano in pratica vi parerà confusa, per essere legate assieme le Proprietà naturali, & accidentali; perciò per farvi meglio capire la Proposta, ho anche voluto metterle divise, come vedrete nelle due prime seguenti Figure in pratica.

So, che qualch'uno potrebbe dire, che non sono veramente tre le Proprietà Naturali, quali sono, secondo la Figura grande, b molle grave, ♮ quadro grave, e Natura grave; stando che abbiamo dimostrato, che questa lettera *b*, ovunque sarà segnata, sarà sempre accidentale, ma bensì saranno due Proprietà naturali, e tre accidentali. Al che brevemente rispondo, che questa figura *b*, parlando in generale, sarà accidentale, quando non vi sarà accidente simile; ma scoprendosi il b molle nascosto, quale anch'egli è accidente, il primo *b* dovrà divenir naturale, altrimenti non si conoscerebbe un'accidente dall'altro. Facciamo quest'altra riflessione più ragionevole. Il primo *b*, secondo la Mano, non muta Posizione, ò Corda, ma è stabile, e fisso nel suo proprio luogo. Dunque dovrà essere accidentale quello, che sopraviene, quale sarà il b molle nascosto, perchè *Non datur accidentale super accidentale*. Ma per meglio conoscere, se il primo *b* diventa naturale, osserviamo, che l'accidentale vi stà di sotto; il primo come Signore, il secondo come Suddito. Adunque tre saranno le Proprietà naturali, e due le accidentali. Questi due accidenti di ♮ quadro giacente, e b molle nascosto, hanno anch'essi le loro Mutazioni di quarta, e di quinta, come le altre nella Mano di Guido. Quella di ♮ quadro avrà la Mutazione di quarta, ascen-

ascendendo da D a G, e di quinta pure, per ascendere da G a d, così seguendo di quarta in quinta, per ascendere, e di quinta in quarta, per discendere, come vedessimo nel Primo Libro intorno alle Mutazioni. Quella di b molle avrà la Mutazione di quarta, ascendendo da E ad A, e di quinta pure, per ascendere da A ad E con la regola sodetta, per discendere. Nel primo ordine sovraposto si scuopre la differenza, che è tra l'ordine naturale, e l'accidentale; mentrecchè vediamo, che dove naturalmente si diceva *fa* per ♮ quadro giacente, se gli dice *mi*, cioè nella Lettera C grave, & acuta ascendendo, come anche nella Lettera F grave, & acuta. Nel discendere poi mostra il contrario, secondo le Mutazioni, perchè nella Lettera F grave, & acuta, dove si disse *mi* ascendendo, se gli dice *la* discendendo, come anche nella Posizione, ò Lettera ♮, nella quale si dice *la* discendendo. Li Moderni praticano assaissimo questo ♮ quadro giacente, ma con altro nome, mostrandolo con questa figura ♯ chiamata *Diesis*, segnata nella Cantilena; ma il Canto Fermo canta senza verun segno, perciò vien chiamato *Giacente*, ò *nascosto*.

La seconda Figura poi di b molle nascosto differisce dal b molle naturale, perchè dove si diceva *fa*, ora per l'accidente se gli dice *sol*, cioè nella Posizione di *b fa* di Guido, come anche nelle Lettere F, & f, grave, & acuta. Le presenti Figure vi faranno capire tutto ciò, che si è detto fin'ora; e quando ancora non foste soddisfatti, potrete osservare con attenzione le due Scale grandi, che seguono, quali sono messe per ordine, con le sue Mutazioni ordinatamente di quarta, e quinta. Per mezzo adunque di questi due accidenti di ♮ quadro giacente, e b molle nascosto, ognuno potrà francamente cantare qualunque passo, quantunque difficile, che possa ritrovarsi ne' Libri, e Canti Ecclesiastici, quali non sapendo, nè conoscendo, per lo più fanno nascere dissonanze con iscandalo, & ammirazione degli Ascoltanti. Sicchè ho stimato bene, per farvi più pratici, dimostrarvi con gli Esempj alcuni degli accidenti, che si trovano ne' Canti, particolarmente nell' Antifonario, segnandovi sotto il nome di quelle Note, che cantano per li detti accidenti; e questi segni soli daranno lume per tutti gli altri. Primieramente diremo, che l' Inno di più Martiri, che comincia: *Sanctorum meritis &c.* si canta necessariamente per ♮ quadro giacente, nella Posizione di *F fa ut* grave, quale naturalmente dice *fa*; e pure in questo luogo si deve pronunziare *mi* a causa dell'accidente, non potendosi cantare in altra forma, perchè volendolo cantare sul naturale, non potrebbe riuscire se non con gran dissonanza. Eccolo in pratica.

Sancto-

♮ *Quadro Giacente.*

Lettere.		grave.	grave.	acuto.	acuto.	ſoprac.
ee	ſopracute.					ſol
dd						fa
cc ♮						mi
♮♮					la	re
aa					ſol	ut
g	Acute.				fa	
f ♮				la	mi	
e				ſol	re	
d				fa	ut	
c ♮				mi		
♮			la	re		
a			ſol	ut		
G	Gravi.		fa			
F ♮		la	mi			
E		ſol	re			
D		fa	ut			
C ♮		mi				
B		re				
A		ut				

b *Molle Naſcoſto.*

Lettere.		grave.	grave.	acuto.	acuto.	ſoprac.
ee	ſoprac.					fa
dd						mi
cc					la	re
bb					ſol	ut
a *b*	Acute.				fa	
g				la	mi	
f				ſol	re	
e *b*				fa	ut	
d				mi		
c			la	re		
b			ſol	ut		
A *b*	Gravi.		fa			
G		la	mi			
F		ſol	re			
E *b*		fa	ut			
D		mi				
C		re				
B		ut				

[illegible]

Mano del ♮, ò di ♮ quadro giacente, ò congiunta.

ee *sol.*
dd *fa* — fa | fa
cc *mi.* ♮ | ♮
♮♮ *la re* — re | la
aa *sol ut.*
g *fa* — G — fa | fa
f *la mi.* ♮ | la ♮
e *sol re* — re
d *fa ut* — fa | fa
c *mi* — ♮ | ♮
♮ *la re.* — re | la
a *sol ut*
G *fa.* — fa | fa
F *la mi* — ♮ | la ♮
E *sol re.* — re
D *fa ut* — fa | fa
C *mi.* ♮ — *Le Mutazioni da* | *un Fa all' altro.* — ♮
B *re* — re | la
A *ut.*

mut. di 5. — m. di 4. — mut. di 5. — m. di 4. | *mut. di 5. — m. di 4. — mut. di 5. — m. di 4.*

Mano di b molle accidentale, ò congiunta.

ee *fa.* — b — fa | fa — b
dd *mi*
cc *la re.* — re | la
bb *sol ut*
a *fa.* — b — fa | fa — b
g *la mi* — G | la
f *sol re.* — re
e *fa ut* — b — fa | fa — b
d *mi.*
c *la re* — re | la
b *sol ut.*
A *fa* — b — fa | fa — b
G *la mi.* | la
F *sol re* — re
E *fa ut.* — b — fa | fa — b
D *mi*
C *re.* — re — *Le Mutazioni da* | *un Fa all' altro.* — la
B *ut*

mut. di 5. — m. di 4. — mut. di 5. — m. di 4. | *mut. di 5. — m. di 4. — mut. di 5. — m. di 4.*

[illegible]

a Cart. 49.

Questa Ruota mostra Le Sette Lettere Gregoriane replicate.
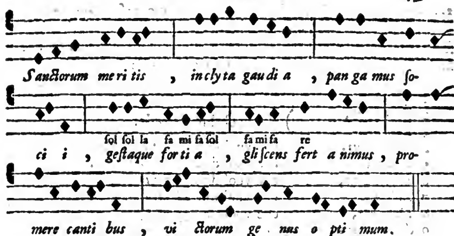
gg. A. a. aa. B♮. b♮. ♮♮. C. c. cc. D. d. dd. E. e. ee. F. f. ff. Γ. g.

vt la — Questa mostra mi — re fa — le Trè — mi fol — Proprietà, fa — vt la — di Natura, fol — re la — di b. molle, — mi fa — & di ♮. Quadro.

vt la — Questa mostra re — vt fol — le Due — mi fol — Proprietà, fa vt — di Natura, fol — re la — Bancche — mi fa — di ♮. Quadro.

la mi — Questa mostra re — re fa — le Due — fol — Proprietà, vt la — di Natura, — re — mi fa — Bancche — di b. molle. — vt fol — re

la vt — Questa le Due — Proprietà — re vt mi — di ♮ quadro — fa re — giacente, — fa mi fol — di b. molle — fa la fol — narscono.



Questo Inno, come si vede, canta dieci Note continue, per l'accidente di ♮ quadro giacente, dicendosi *mi* in *F fa ut*, seguendo secondo l'ordine delle Mutazioni assegnate di sopra. L'Antifona *Assumpta est &c.* giungendo alle due ultime parole, *Benedicant Dominum*; come anche *Angeli*, *Archangeli*, nella parola *Virtutes*, & altre tante, che si ritroveranno coll'esercizio, si cantano per ♮ quadro giacente in *F fa ut* acuto, e dove si doveva dir *fa*, si dice *mi*, ò pure *la* discendendo: così s'intende di tutte. Queste brevi osservazioni basteranno, per dar lume sufficiente a conoscere tutte le altre, che escono dalla strada, ò Mano di Guido, entrando in quella, che è nascosta, essendo, per così dire, infinite. L'ordine sodetto tutto è rinserrato nella presente Ruota, quale fa conoscere gli ordini naturali, & accidentali per mezzo delle sette Lettere Gregoriane, potendosi queste moltiplicare secondo l'ascendenza, ò discendenza del Canto. Si osservi.

CAP. IV.

Delle Congiunzioni del Canto Fermo, ò Consonanze.

Non tutti gli Uomini camminano in un'istesso modo; ma ve ne sarà uno, che camminerà con velocità, & un'altro con qualche tardanza, ò lentezza, il che si conosce dal passo, che da ognuno vien fatto; che se uno cammina velocemente, certo è, che fa il passo più lungo dell'altro, che va, ò cammina a suo comodo. Così succede nel Canto Fermo, quale non sempre cammina ad un modo, ma va variando, ora fermandosi nello stesso sito, ora passeggiando con gravità, ora con velocità,

& ora saltando di quà, e di là; e perciò sarà bene conoscere tutte queste variazioni di voci, per poterle cantare con que' passi, co' quali ò passeggia, ò cammina il Canto. Può nascere questa diversità in tredeci modi, quali sono denominati nella forma seguente, cioè

1 *Unisono*.
2 *Semituono*,) che vuol dire *Seconda*.
3 *Tuono*,
4 *Semiditono*, che vuol dire *Terza minore*.
5 *Ditono*, che vuol dire *Terza maggiore*.
6 *Diatessaron*, che vuol dire *Quarta minore*.
7 *Tritono*, che vuol dire *Quarta maggiore*.
8 *Diapente*, che vuol dire *Quinta perfetta*.
9 *Sesta minore*,) che è lo stesso, che dire *Essacordo*.
10 *Sesta maggiore*,
11 *Settima minore*,) che è lo stesso, che dire *Eptacordo*.
12 *Settima maggiore*,
13 *Diapason*, che vuol dire *Ottava perfetta*.

CAP. V.

Contro quelli, che negano le Consonanze, e Dissonanze nel Canto Fermo.

PAre improprio ad alcuni il dire, che nel Canto Fermo si diano le Consonanze, e Dissonanze; e pure in esso si cantano, e si praticano di continuo, mentre la Consonanza nel Canto Fermo altro non è, che una congiunzione di più Note cantabili sonoramente ne' due estremi, cioè nella prima, & ultima Nota, e questa propriamente si chiama *Consonanza*. Quando poi non si possono cantare con sonorità ne' due estremi, allora si dice *Dissonanza*, & è di questa sorte la Quarta maggiore, ò Tritono, come pure la Settima, riuscendo queste durissime all' udito, & incantabili. Cominceremo adunque a mostrare separatamente, e brevemente tutti li tredeci modi sodetti, e prima discorreremo dell' Unisono, come principio di tutti gli altri.

Unisono altro non è, che una combinazione di più Sillabe, ò Note di voce eguale in una stessa Corda, ò Posizione del Canto; ò pure, come dice il Zarlino nelle sue Definizioni, pag. 22. *Gli Unisoni sono quelli, che dal loro principio, per tutta la loro durazione sino al fine, sono sotto una sola estensione, e sotto una sola qualità, e sotto un solo tenore*. Quest' Unisono non è Consonanza, ne meno Intervallo, ma principio dell' una, e

dell'

dell' altro, come si può vedere nel seguente Esempio.



CAP. VI.

Che cosa sia Tuono.

IL Tuono, come descrive il Berardi nella sua Miscellanea, *Est Intervallum soni acuti, gravisque distantia*, cioè è un' Intervallo composto di due voci di grado, differenti per il grave, e l'acuto, ò pure un tacito passaggio da un suono all' altro, ò da una Nota all' altra; e questo Intervallo costa di nove parti eguali, ma indivisibili, e si trova tra queste Sillabe *ut*, e *re*; tra il *re*, & il *mi*; tra il *fa*, & il *sol*, e tra il *sol*, & il *la*. Sicchè formando la prima voce, cioè l' *ut*, e volendo passare alla seconda, che è il *re*, bisogna, che questa voce *re* sia più alta, ò più acuta di quella dell' *ut* nove parti eguali, in se stesse indivisibili, chiamate da' Musici *Comme*, e da quì nasce l' Intervallo. Lo conferma Franchino Gafurio nella sua Pratica di Musica, Lib. 1. Cap. 3. con le seguenti parole: *Cum enim Re sit tono acutior, quàm Ut, ejus sonitus ipsius toni intervallo extollendus est; & ut è converso, à Re toni intervallo deprimendus.* Che cosa sia Comma, si guardi Giuseppe Zarlino nelle sue Institutioni Armoniche, che ne tratta minutamente. Ecco gli Esempj.



CAP. VII.

L' Intervallo perfetto non può dividersi in due parti eguali.

QUesto Intervallo perfetto, ò Tuono, come vogliamo dire, non può dividersi in due parti eguali, standocchè ogni Comma, come abbiamo detto, per se stessa è indivisibile: ora gli Antichi lo divisero in due parti ineguali; ad una ne assegnarono cinque, all' altra quattro Comme, chiamandole *Semituoni*, qual parola *Semi*, non vuol dir *mezzo*, come vogliono alcuni, derivando da *Semus*, quale significa *imperfetto*, cioè *Tuono imperfetto*, per non avere le nove Comme, che ricerca il Tuono perfetto. Due specie adunque vi saranno di Semituoni, cioè *Semituono maggiore*, e *Semituono minore*: il maggiore è quello, che ha cinque

 Comme;

Comme; & il minore è quello, che ne ha solamente quattro.

Il Semituono Maggiore non può determinarsi in quali Corde, ò Posizioni si trovi, come anche il minore, essendo gli Autori di diverso parere: tuttavia chi vuole scapricciarsi, veda Nicola Vicentino nella Prima Parte della sua Pratica Musicale, dove tratta de' tre Generi, Diatonico, Cromatico, & Enarmonico. Il Zarlino nelle sue Instituzioni Armoniche, Part. 2. Cap. 46. parlando de' Tuoni, e Semituoni, conchiude nel fine del sodetto Cap. con queste precise parole: *Parmi certamente grande arroganza il volere affermare determinatamente una cosa, che la Scienza pone indeterminata. Onde se questo Intervallo non si può denominare, parlando del Tuono, con una quantità determinata; minormente si potranno determinar quelli, che sono minori; come sono il Semituono maggiore, & il minore, & gli altri simili.* Se dunque così parla il Zarlino tanto fondato in questa Scienza, è di dovere, che io tralasci il discorso di questa materia, per tener più celata la mia ignoranza, e solo ne parlerò in generale. Questo Semituono si trova nella Mano di Guido sette volte, nel mezzo di ciascuno Essacordo; cioè l'Intervallo, che si trova tra il *mi*, & il *fa* per seconda di ciascuna Scala, come da *B mi* a *C fa ut*, da *E la mi* a *F fa ut*, da *a la mi re* a *b fa* acuto, & in somma fra tutti li *mi*, e *fa*, che saranno per seconda, ò ascendenti, ò discendenti, vi sarà l' Intervallo imperfetto, cioè il Semituono. Così afferma Franchino Gafurio nella sua Pratica di Musica, Cap. 3. *Fa sonitus à Mi semitonii intenditur intervallo; & Mi à Fa ejusdem semitonii intervallo remittitur in grave.* Il quì sotto Esempio l'insegna.



Dovendo dunque passare con la voce dal *mi* al *fa* per seconda, si deve intuonare, ò cantare il *fa* con voce mediocre, dolce, soave, e naturale, e non gagliarda, perchè non si potrebbe discernere il Semituono, sostentando però il *mi* con voce assai sonora. Stimo perciò bene insegnare, ò per meglio dire, mostrare il Semituono, secondo la disposizione del Zarlino sodetto, tanto maggiore, quanto minore, confermata da moltissimi Autori considerabili, non già perchè io voglia, che vi serva di regola, se così vi piace, ma solo per mia, e vostra soddisfazione; e sono segnati nella seguente Tavola, quale vi farà conoscere, che si sono ingannàti quegli Autori, e che s' ingannano que' Maestri ancora, che vogliono, e sentono tutto il contrario di quello, che questo Uomo tanto eccellente, & altri ancora hanno veramente ritrovato, non essendovi per anche stato alcun' altro, che abbia sì ben divise le Proporzioni.

Qualun-

Γ	A	B	C	D	E	F	G	a	b	♮	c	d	e	f	g	aa
Tuono.	Tuono.	Sem.ma.	Tuono.	Tuono.	Sem.ma.	Tuono.	Tuono.	Sem.ma.	Sem.mi.	Sem.ma.	Tuono.	Tuono.	Sem.ma.	Tuono.	Tuono.	
								Tuono.								
									Tuono.							

Qualunque volta adunque si dirà, Questo è Semituono maggiore, non si dovrà intendere per quello Intervallo, che si trova tra il *fa*, e *mi* della Posizione di *b fa* ♮ *mi*, ma bensì tra il *mi*, e *fa* per seconda; e quello veramente è maggiore. Quello poi, che si trova in *b fa* ♮ *mi*, cioè tra il *fa*, e *mi* nella stessa Posizione, è Semituono minore. Le Lettere del sovraposto Esempio sono quelle appunto, che servono per il Canto Fermo, e quelle ho assegnate, per non uscire fuori dell' ordine incominciato, standocchè le altre della Mano detta di Guido vengono regolate nello stesso modo.

CAP. VIII.
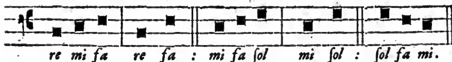
Del Ditono, e Semiditono.

D*Itono* è parola Greca, che significa *Consonanza di tre voci continuate*, ò *due Tuoni perfetti*, ò *due Intervalli perfetti*, ò pure *Terza maggiore*. Giovanni Spataro nelle sue Questioni, per modo d' interrogazione dice: *Quid est Ditonus? Est dura, & perfecta Tertia, fitque inter Ut, mi; fa, la*. Si può trovar questo Ditono nel Canto in due maniere, cioè *composto*, & *incomposto*; il composto è quello, che viene segnato con queste tre Sillabe, ò Note *Ut*, *re*, *mi*, & al contrario; come anche con queste tre altre *Fa*, *sol*, *la*. Ma l' incomposto si vede differente dal primo, perchè tocca li due estremi senza Nota tramezzata; come per esempio, *Ut*, *mi*; ò pure *Fa*, *la*. Questo vien confermato da Franchino Gafurio nella sua Pratica di Musica, Part. 1. Cap. 3. dicendo: *Mi ab Ut Ditoni intervallo tenditur in acutum; & Ut à Mi eadem distantia deprimitur in grave: quod duobus modis evenit; scilicet compositè, & simpliciter: compositè, quum duorum tonorum intervalla circumscribuntur duobus extremis terminis, medio, & communi termino inscripto. Incompositè autem, quum duorum tonorum distan-*

tia duobus tantùm extremis terminis, nullo medio interſcripto, conclauditur. Quando adunque nel Canto ſi vedranno queſte tre Sillabe continuate, *Ut, re, mi*, ò per ſalto aſcendenti, ò diſcendenti, quelle ſi diranno *Ditono*, e parimente le tre Sillabe *Fa, ſol, la*, ò al contrario, ſaranno Ditono nella forma ſodetta. Ecco l' Eſempio.



Il Semiditono pure è parola Greca, quale ſignifica *Ditono imperfetto*, avendo già detto nel Semituono, che *Semi* vuol dire *imperfetto*, e comunemente vien detto *Terza minore*. A queſto propoſito Giovanni Spadaro nelle ſue Queſtioni dice: *Quid eſt Semiditonus? Eſt Intervallum vocis à voce per tertiam mollem, & imperfectam; ſitque inter Re, Fa, & Mi, Sol.* Che vuol dire, il Semiditono è un' Intervallo di voce a voce per terza imperfetta, e molle; cioè è una terza imperfetta, ò tre voci continuate, che contengono un Tuono perfetto, & un' imperfetto, che ſono *re, mi, fa*, ò pure *re, fa*. Queſto Semituono, ò Tuono imperfetto, ò Intervallo, che ſuona lo ſteſſo, non ſempre ſtà ſopra il Tuono perfetto, ma alle volte, e bene ſpeſſo di ſotto ancora, come *mi, ſol*, ò pure *mi, fa, ſol*; onde per tal mutazione, che fa il Semituono, ne naſcono le ſpecie, quali ſaranno due. La prima ſpecie ſarà, quando ſi troveranno nel Canto queſte Sillabe, ò voci, ò Note *re, mi, fa*, ò pure *re, fa*, ſenza Nota framezzata, ò pure al contrario *fa, mi, re*, ò *fa, re*; dovraſſi dire Semiditono della prima ſpecie, per avere il Semituono *mi fa* nello ſpazio, ò intervallo, che è ſopra del Tuono, cioè *re mi*. Quando poi ſi troverà *mi, fa, ſol*, ò *mi, ſol* incompoſte, allora quelle tre Sillabe dovranno dirſi Semiditono della ſeconda ſpecie, eſſendo il Semituono *mi fa* ſotto del Tuono *fa ſol*. Moſtrerò in pratica quanto ſi è detto del Semiditono, per renderlo più facile.

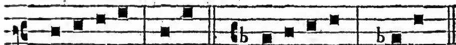


CAP. IX.

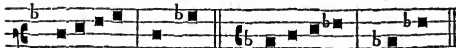
Del Tritono, ò Quarta Maggiore.

SIccome ſi trovano due ſpecie di Terza Maggiore, e Minore, così ſi danno ancora due ſorti di Quarta, Maggiore, e Minore. La Quarta Maggiore

Maggiore vien chiamata *Tritono*, dicendosi da *Tris* voce Greca, che vuol dire *tre*, e *Tonos*, cioè *Tuoni*, essendo quattro voci continuate, includenti in sè tre Tuoni, ò Intervalli perfetti, senza Semituono. Il Berardi nella sua Miscellanea, Part. 2. Cap. 19. parlando del Tritono, dice con Boezio queste parole: *Est autem Tritonus durissima species, & est vitanda in Musica, propter sui Cantus duritiem;* soggiungendo, che per distruggere quell' asprezza nel Tritono, fu ritrovato il b molle. *Enim*, seguita, *b molle invênit propter dictum Tritonum, ut eum destrueret.* Sicchè il Tritono vien chiamato da Boezio una specie assai dura, & incantabile, da fuggirsi nel Canto; onde per farlo cantabile, e dolce, fu ritrovato da' Greci il b molle, per distruggerlo, come dicessimo, standocchè non solo apporta asprezza, e durezza all' orecchio di chi lo sente, ma anche è di grandissimo incomodo a chi deve cantarlo, e prononciarlo. Si forma questo Tritono naturalmente dalla Sillaba *fa* in *F fa ut* grave a quella del *mi* in ♮ *mi* acuto, il che s' intende negli altri due Ordini; si forma parimente dal *fa* di *b fa* ad *e la mi* acute. Quando adunque si vedranno queste quattro Sillabe, ò voci continuate *Fa*, *sol*, *re*, *mi*, ò pure al contrario discendendo, ò incomposte *fa*, *mi*, ò *mi*, *fa*, si dovranno chiamare *Tritono*, ò *Quarta maggiore*, per essere quattro voci, e tre intervalli perfetti. Sarà dunque necessario, per addolcire, e rendere cantabile detto Tritono, servirsi del b molle, & applicarlo a quella Sillaba, che si disse *mi*, & in tal modo si ridurrà il Tritono alla terza specie della Diatessaron, come vedremo, quale dirà *Fa*, *re*, *mi*, *fa*, ò pure *Ut*, *re*, *mi*, *fa*, ò veramente, come vogliono alcuni indebitamente, *Fa*, *sol*, *la*, *fa*, & anche discendendo, ò composte, od incomposte. L' Esempio lo dichiara.



L' Esempio posto quì sotto sarà convertito in Quarta minore, dove prima senza il b molle era maggiore.
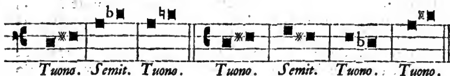


CAP. X.

Altro segno fu ritrovato, per temperare il Tritono.

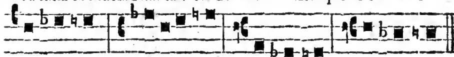
OLtre il b molle sodetto ritrovato, per temperare il Tritono, e convertirlo in Quarta Minore cantabile, fu ritrovato un' altro segno accidentale

dentale chiamato *Diesis*, segnato in questa forma ✕, quale fa lo stesso effetto del b molle, levando un Semituono a quell' Intervallo, che sarà segnato con detta figura, ò segno. Non vorrei, come dice il Toscanello di Pietro Aron, che s'intendesse, come credono molti, che questa figura ✕ faccia crescere di valore quella Sillaba, ò Nota, con cui sarà segnata, ne meno la faccia diminuire, ma solamente dimostri l'aumento, ò diminuzione dello spazio, ò Intervallo, perchè lo spazio reale, e naturale, mediante tal segno, resta mutato, come di Tuono in Semituono, e di Semituono in Tuono; e se vogliamo ben riflettere a questo segno ✕, troveremo, che altro non è, che segno di ♮ quadro giacente, come approvano altri Autori considerabili. Sono però differenti, non già per l'effetto loro, ma bensì perchè il b molle nell'ascendere leva il Semituono al Tuono, ò Intervallo perfetto, facendolo imperfetto, & il Diesis glielò aggiunge; & al contrario il b molle discendendo accresce il Semituono, mutandolo in Tuono, & il Diesis glielo leva, col mutare il Tuono in Semituono. L'Esempio lo manifesta.



Ecco adunque, come la seconda Nota segnata sopra la Chiave di *F fa ut* grave, quale naturalmente dovrebbe dir *fa*, per l'accidente, ò per il segno Diesis diventa *mi*, e dovrà dirsi *re* la prima Nota, che prima si diceva *mi*; sicchè di Semituono diventa Tuono perfetto, non dicendosi più *mi fa*, ma *re mi*. Così ancora la quarta Nota segnata nella Posizione di ♮*mi* acuto, quale naturalmente dovrebbe dir *mi*, a causa del *b* dice *fa*, e di Tuono, che era, si muta in Semituono; avendo già detto, che il *b* leva ascendendo il Semituono, come si vede nella stessa Nota. La decima Nota poi col Diesis discendendo dice *mi*, dove naturalmente se le deve dir *fa* sopra la Chiave di *c sol fa ut* acuto, mutando il Tuono in Semituono. L'undecima, quale naturalmente dice *fa*, a causa del *b* nella duodecima Nota segnato, deve dir *sol*; & alla seguente si dice *fa*, per l'accidente sodetto, mutandosi il Semituono in Tuono. Dunque è vero quello, che abbiamo detto di sopra, che il b molle ascendendo leva un Semituono all'Intervallo, che nasce per seconda, e discendendo lo accresce, & il Diesis ✕ ascendendo lo accresce, e discendendo lo leva. Tutto ciò, che ho mostrato nel sodetto Esempio, intendo di tutte le altre Note, che saranno segnate con gli stessi segni accidentali di *b*, e ✕, brevemente parlandone, potendosi capire e l'uno, e l'altro senza maggior dimostrazione. Quando

Quando si troverà segnato il b molle in qualunque Posizione, ò Corda, si deve avvertire, che per levarlo, non vi si dovrà mettere il ✗, ma bensì il ♮ quadro; & io ho osservato molte Composizioni di certi Autori, quali sono segnate nella prima accennata maniera, cioè col ✗ sopra la Corda segnata col *b*; ma questi dal Zarlino nel Cap. 25. della Terza Parte delle sue Instituzioni Armoniche vengono acramente ripresi, e da tutta la Scuola Musicale condannati. L'Esempio lo fa chiaro.



Mi accorgo benissimo, che qualch'uno potrebbe dire, che sono uscito fuori dell'ordine del Canto Fermo, mostrando questa figura ✗, quale in esso non si pratica, ma solo nel Canto Fratto, e Figurato: tuttavia, ancorchè non si veda formalmente segnata (parlo per il Canto Fermo) dicesi però, che vi sia virtualmente nascosta, dovendosi fare naturalmente in molti passi, & in particolare in quelle Posizioni, dove saranno segnate queste Lettere C, D, F, G, ò gravi, ò acute. Vero è, che Pietro Aron nel suo Toscanello non vuole, che siamo tenuti a conoscere gli accidenti, quando non sono segnati, dicendo, come si è detto in altro luogo: *Propositum in mente retentum nihil operatur*; al che non si può contraddire; ma però la Natura, e la pratica insegna a passar cantando con quel Semituono, dove per altro la Cantilena insegna esservi un Tuono perfetto, riuscendo il Canto più soave, e dolce, e delicato all'udito. Non dirò di più intorno a ciò, riserbandomelo a luogo più proprio, per esser cosa spettante agl'Intelligenti, e non a' Principianti.

CAP. XI.

Quello, che sia Diatessaron.

D*iatessaron* è parola Greca, presa da *Dia*, che in lingua nostra suona *Per*, e *Tessaron*, che significa *quattro*, cioè *Consonanza di quattro voci, ò suoni, e tre Intervalli*, che saranno due Tuoni perfetti, & un'imperfetto, che è il Semituono, chiamata da' Moderni *Quarta minore*. Il Franchino nella sua Pratica di Musica, Lib. 1. Cap. 5. dice: *Diatessaron est Consonantia quatuor sonis, duos tonos, & minus semitonium circumscribentibus ducta: Dicta enim est Diatessaron per quatuor. Genere quidem uno, sed specie diversa: tres igitur diversas species, seu figuras comprehendit; cum omnis consonantia, sive Diatessaron, sive Diapente, sive Diapason, unam semper minus habet speciem, vel figuram, quàm sint ejus voces.* Si divide adunque

in

in tre ſpecie la Diateſſaron, ma diverſe, a cauſa del Semituono, che va mutando luogo. La prima ſpecie ſarà quella, che contiene il Semituono *mi fa* per ſeconda nel ſecondo Intervallo, dicendo *Re, mi, fa, ſol*, overo al contrario diſcendendo, *Sol, fa, mi, re*, ò pure *re ſol* incompoſto, cioè ſenza Note tramezzate, ò *ſol re* diſcendente; e queſta prima ſpecie nelle ſedici Corde moſtrate per il Canto Fermo, vi ſtà quattro volte. La ſeconda ſpecie ſarà differente dalla prima, includendo il Semituone nel primo Intervallo, con queſte Sillabe *Mi, fa, ſol, la*, aſcendendo, come anche diſcendendo *La, ſol, fa, mi*, ò incompoſta *mi la*, ò *la mi* diſcendendo. La terza ſpecie differiſce dalla prima, e ſeconda, avendo il Semituono nel terzo Intervallo, con queſte Note *Ut, re, mi, fa*, aſcendendo, ò pure *Fa, mi, re, ut*, diſcendendo, ò incompoſte *ut fa*, ò *fa ut*. Per tutto il Monocordo di Guido non ſi trovano, che queſte tre ſpecie di Diateſſaron, riducendoſi tutte a queſte, ò naturali, ò accidentali che ſiano. Ora ſi vedrà il tutto in pratica.



1. *Specie.* *Incomp.* 2. *Specie.* *Incomp.* 3. *Specie.* *Incomp.*

Le ſovrapoſte tre Specie s' intendono anche nell' acuto, eſſendo ſempre le ſteſſe; e queſte tre ſole vi faranno conoſcere anche le altre, non già differenti d' Intervallo, ma di ſito.
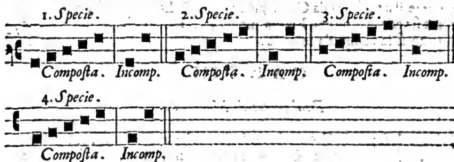
CAP. XII.

Che coſa ſia Diapente.

D*Iapente*, fu così chiamata da' Greci, compoſta da *Dia*, che vuol dire *Per*, e *Pente*, che ſignifica *cinque*, cioè *una Compoſizione di cinque voci continuate*, che contengono in sè tre Tuoni, ò Intervalli perfetti, & un' imperfetto, qual' è il Semituono, e da' Moderni vien detta *Quinta perfetta*. Franchino nella Prima Parte della ſua Pratica di Muſica, Cap. 6. dice, che *Diapente eſt Conſonantia quinque ſonorum, tres tonos, & unum ſemitonium, quatuor diatonicis intervallis complectentium; dicta eſt enim per quinque. Atque quatuor habet ſpecies, ſeu diverſas figuras*. Quando adunque queſta Quinta è compoſta Diatonicamente, allora ſi divide in quattro ſpecie, ſecondo che il Semituono è poſto diverſamente. Si danno ancora tre altre ſpecie di Diapente, cioè *perfetta*, *Semidiapente*, ò *Diapente imperfetta*, e *Diapente ſuperflua*, ma per ora diſcorreremo ſolamente della perfetta, per eſſere più a propoſito per il Canto Fermo.

Quattro
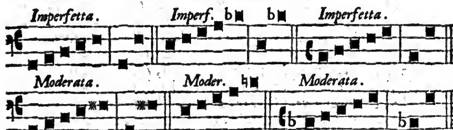
Quattro specie adunque si trovano di Diapente, ò Quinta perfetta, per la variazione, che fa il Semituono; e la prima sarà quella, che avrà il Semituono nel secondo Intervallo, con queste Sillabe *Re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, ò incomposte *re*, *la*, ascendendo, come anche discendendo *La*, *sol*, *fa*, *mi*, *re*, ò incomposte *la*, *re*. La seconda specie è quella, che ha il Semituono nel primo Intervallo, con queste Note *Mi*, *fa*, *sol*, *re*, *mi*, ò incomposte *mi*, *mi*, ascendendo, ò pure discendendo *Mi*, *la*, *sol*, *fa*, *mi*, ò incomposte *mi*, *mi*. La terza specie è quella, che ha il Semituono nel quarto, & ultimo Intervallo, con queste Sillabe *Fa*, *sol*, *re*, *mi*, *fa*, ò incomposte *fa*, *fa*, ò pure discendendo *Fa*, *mi*, *la*, *sol*, *fa*, ò incomposte *fa*, *fa*. La quarta specie è quella, che ha il Semituono nel terzo Intervallo, con queste voci *Ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, ò incomposte *ut*, *sol*, ascendendo, ò pure discendendo *Sol*, *fa*, *mi*, *re*, *ut*, overo *sol*, *ut* incomposte. Tralascio il mostrare gl'Intervalli variati nel discendere, per non confondervi, riserbandoli in altro luogo dopo il fine delle Consonanze, restando solo per ora il mettere in chiaro quanto si è detto nel presente Capitolo, con il seguente Esempio.



Per proseguire l'ordine già detto, dirò, che la Semidiapente, ò Diapente imperfetta, al pari della perfetta occupa cinque Posizioni, ò Corde, con questa differenza, che questa contiene due Tuoni perfetti, e due Semituoni; sicchè ogni volta, che si troveranno nel Canto queste cinque Sillabe *Mi*, *fa*, *re*, *mi*, *fa*, ò incomposte *mi*, *fa*, ò pure discendendo *Fa*, *la*, *sol*, *fa*, *mi*, ò incomposte *fa*, *mi*, se le dovrà dire *Semidiapente*, ò *Quinta falsa*, quale bisognerà moderare con uno di questi tre segni *b*, ♮, ♯, ponendoli ad uno de' suoi estremi, nella forma, che dicessimo del Tritono; ma nel terzo, e quarto Tuono è qualche volta concesso il Semidiapente, per fuggire il Tritono, come insegna il P. F. Andrea di Modona nel suo Canto Armonico, & il Marinelli nella sua Via Retta, come anche il P. Illuminati nella sua Illuminata.

La Diapente superflua contiene quattro Tuoni perfetti, senza alcun Semituono,

mituono, & è superflua, perchè cresce un Semituono dalla perfetta. Vero è, che questa naturalmente non si può dare, ma bensì accidentalmente con uno de' tre sodetti segni, ma riesce aspra, dura, e per così dire, incantabile. Dimostreremo adunque gli Esempj della imperfetta, moderata con li segni accidentali, e saranno li seguenti.



Questi soli Esempj serviranno di ammaestramento per ogni altro, mentre vediamo benissimo, che il ✱ è posto nello acuto, & il b molle nel grave, mostrando con ciò, che non volendo mettere il ✱ nello acuto, si potrà mettere il b molle nella Corda più grave della Diapente, che è lo stesso, come si vede nell' ultima Figura moderata. Lascio gli Esempj, perchè il tutto si fa capire da se stesso.

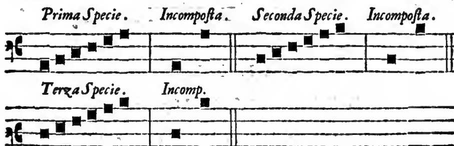
CAP. XIII.

Dell' Essacordo Maggiore.

ESsacordo è parola Greca, detta da *Exa*, che appresso di noi significa *sei*, e *Cordo*, che suona *Corde*, & è un' Intervallo, che in sè contiene sei Corde; ò pure una Composizione di sei voci, overo Note, che contiene quattro Tuoni perfetti, & un Semituono, e questo vien chiamato da' Moderni *Sesta Maggiore*. Giovanni Spadaro dice per modo d' interrogazione: *Quid est Tonus cum Diapente? Est itidem transitio à qualibet linea in tertium spatium, aut à quovis spatio ad tertiam lineam; sed quæ unum tantùm semitonium, & quatuor tonos continet. Exemplum: Ut, La, per sextam; alias Sexta Major dicitur*. Questo Autore mostra essere l'Essacordo una Diapente unita ad un' altro Tuono, ò Intervallo perfetto; v. g. *Ut*, *sol* è Diapente, la quale unita al *la* forma un' intiero Essacordo, perchè dal *sol* al *la* vi è un Tuono perfetto; sicchè *est Tonus cum Diapente*, cioè *Sesta Maggiore*, quale si trova in qualunque de' cinque Essacordi sufficienti per il Canto Fermo. Questa si scuopre di tre specie, variandosi in tre modi l' Intervallo del Semituono; la prima delle quali sarà quella, che avrà il Semituono nel terzo Intervallo, tra il *mi*, & il *fa*,

ò *fa*,

ò *fa*, *mi* per seconda cominciando dall' *ut*, ascendendo fino al *la* con queste Sillabe *Ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, ò incomposte *ut*, *la*; come pure discendendo con le stesse Sillabe *La*, *sol*, *fa*, *mi*, *re*, *ut*, ò incomposte *la*, *ut*. La seconda è quella, che ha il Semituono nel secondo Intervallo, con queste voci *Re*, *mi*, *fa*, *sol*, *re*, *mi*, ascendendo, ò pure *re*, *mi* incomposte; overo discendendo *Mi*, *la*, *sol*, *fa*, *mi*, *re*, ò incomposte *mi*, *re*. La terza specie sarà quella, che avrà il Semituono nel quarto Intervallo, con queste Note *Fa*, *sol*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, ò incomposte *fa*, *sol*; come anche per discendere, cioè *Sol*, *fa*, *mi*, *la*, *sol*, *fa*, ò incomposte *sol*, *fa*. Per maggiore intendimento di dette tre specie, ne addurrò quì sotto l' Esempio.
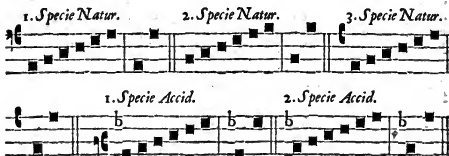


CAP. XIV.

Dell' Essacordo Minore.

L'Essacordo Minore, ò *Sesta Minore*, così chiamata da' Moderni, differisce dalla Maggiore, per esser composta di tre Tuoni perfetti, e due Semituoni; cioè una Composizione di sei Sillabe, ò suoni, quali contengono in sè tre Tuoni perfetti, e due imperfetti; e dicesi ancora *Semitonium cum Diapente*, come dimostra Giovanni Spadaro nelle sue Questioni, con queste parole: *Quid est Semitonium cum Diapente? Est vocis transitio à qualibet linea in tertium spatium; à quolibet spatio ad tertiam lineam, duo Semitonia, & tres Tonos intra se continens. Exemplum est: Mi, & Fa, Sextam Minorem vocant Cantores*, secondo la variazione, che in diversi Intervalli fa il Semituono. Questa Sesta Minore ha tre specie; la prima sarà quella, che avrà il Semituono nel secondo, & ultimo Intervallo, con queste Note *Re*, *mi*, *fa*, *re*, *mi*, *fa*, ò incomposte *re*, *fa*; ò pure discendendo *Fa*, *la*, *sol*, *fa*, *mi*, *re*, come anche *fa*, *re* incomposte. La seconda specie avrà il Semituono nel primo, e quarto Intervallo, con queste Sillabe, ò Note *Mi*, *fa*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, & incomposte *mi*, *sol*; come pure discendendo, con le stesse Sillabe *Sol*, *fa*, *la*,
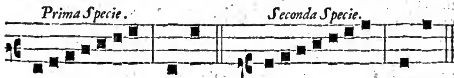
ſol, *fa*, *mi*, ò incompoſte *ſol*, *mi*. La terza ſpecie ha il Semituono nel primo, & ultimo Intervallo, con queſte voci *Mi*, *fa*, *ſol*, *re*, *mi*, *fa*, ò incompoſte *mi*, *fa*; overo diſcendendo *Fa*, *mi*, *la*, *ſol*, *fa*, *mi*, ò incompoſte *fa*, *mi*. Eccolo in chiaro.



CAP. XV.

Dell' Eptacordo, ò Settima Maggiore.

EPtacordo è parola Greca, da *Epta*, che vuol dir *ſette*, e *Cordo*, cioè *Corda*, ò pure *una Compoſizione di ſette Sillabe, ò voci*, che contengono cinque Tuoni, ò Intervalli perfetti, & un' imperfetto, & è di due ſorti, chiamato da' Moderni *Settima Maggiore*, che è queſta, di cui diſcorriamo; e *Settima Minore*. Queſta Settima Maggiore ſi ſcuopre con queſte Sillabe, ò Note *Ut*, *re*, *mi*, *fa*, *ſol*, *re*, *mi*, aſcendendo, ò incompoſte *ut*, *mi*; come anche diſcendendo *Mi*, *la*, *ſol*, *fa*, *mi*, *re*, *ut*, ò pure *mi*, *ut* incompoſte; e queſta ſarà la prima ſpecie. Ma ſiccome, ſecondo abbiamo detto altrove, per la variazione, che fa il Semituono, ſi muta anche la ſpecie, così un' altra ſe ne trova nel Monocordo di Guido, cioè nelle Corde aſſegnate per il Canto Fermo, e ſi vedrà ſegnata con queſte Sillabe *Fa*, *ſol*, *re*, *mi*, *fa*, *ſol*, *la*, ò incompoſte *fa*, *la*; aſcendendo; e parimente diſcendendo *La*, *ſol*, *fa*, *mi*, *la*, *ſol*, *fa*, ò pure *la*, *fa* incompoſte. Da ciò, che abbiamo detto in queſto luogo, ſi può conoſcere la varietà negl' Intervalli, vedendoſi la prima ſpecie avere il Semituono nel terzo Intervallo, e la ſeconda nel quarto, come eſprime la ſeguente Figura.
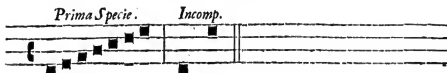


CAP. XVI.

Dell' Eptacordo, ò Settima Minore.

L'*Eptacordo*, ò *Settima Minore*, anch'ella è una distanza, ò Composizione di sette Sillabe al pari della Maggiore, ma differiscono tra loro in questo, che la Minore contiene tre Tuoni perfetti, e due imperfetti, che vale a dire due Semituoni. In questa specie di Settima Minore si variano li Semituoni cinque volte per tutto il Monocordo del Canto Fermo, ritrovandosi questi, ora in un luogo, & ora in un'altro, e per tal variazione ne derivano, e nascono cinque specie. La prima sarà segnata con queste Note *Ut*, *re*, *mi*, *fa*, *re*, *mi*, *fa*, ò incomposte *ut*, *fa*, ascendendo; e discendendo *Fa*, *la*, *sol*, *fa*, *mi*, *re*, *ut*, ò pure *fa*, *ut* incomposte; e questa sarà la prima specie, quale ha il Semituono nel terzo, & ultimo Intervallo. La seconda specie sarà quella, che ha il Semituono nel secondo, e quinto Intervallo, con queste Sillabe *Re*, *mi*, *fa*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, ascendendo, ò incomposte *re*, *sol*; ò pure discendendo *Sol*, *fa*, *la*, *sol*, *fa*, *mi*, *re*, e *sol*, *re* incomposte. La terza specie dovrà avere il Semituono nel secondo, & ultimo Intervallo, con queste Note *Re*, *mi*, *fa*, *sol*, *re*, *mi*, *fa*, ò incomposte *re*, *fa*, ascendendo; ò discendendo *Fa*, *mi*, *la*, *sol*, *fa*, *mi*, *re*, ò pure *fa*, *re* incomposte. La quarta specie ha il Semituono nel primo, e quarto Intervallo, con queste voci *Mi*, *fa*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, ò incomposte *mi*, *la*, ascendendo; e discendendo parimente *La*, *sol*, *fa*, *la*, *sol*, *fa*, *mi*, overo *la*, *mi* incomposte. La quinta specie avrà il Semituono nel primo, e quinto Intervallo, con questi suoni *Mi*, *fa*, *sol*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, ò incomposte *mi*, *sol*, ascendendo; & anche discendendo, cioè *Sol*, *fa*, *mi*, *la*, *sol*, *fa*, *mi*, & incomposte *sol*, *mi*. Nell' Esempio seguente si potrà vedere, e conoscere la varietà, che fa il Semituono nell'Eptacordo, ò Settima Minore, per tutte le sodette cinque specie.

Seconda Specie. *Incomp.* *Quarta Specie.* *Incomp.*

Terza Specie. *Incomp.* *Quinta Specie.* *Incomp.*



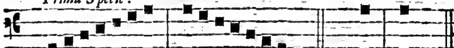
CAP. XVII.

Della Diapason.

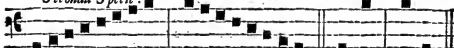
Diapason, così chiamata da' Greci, è composta da *Dia*, che significa *Per*; e *Pason*, che vuol dire *Tutto*, cioè è una Consonanza perfettissima, ò Composizione, ò Congiunzione, che è lo stesso, di otto voci, che in sè contengono cinque Tuoni, ò Intervalli perfetti, e due Semituoni, detta da' Moderni *Ottava perfetta*, quale racchiude in sè tutte le Consonanze perfette, & imperfette dimostrate fin' ora; perciò vien detta da molti Autori *Universitas Concentus*, e da altri *Mater*, *& sinus omnium Consonantiarum*, e da' Latini vien chiamata *Diapente cum Diatessaron*, imparando da Boezio, secondo alcuni, qual dice, *Diapente*, *& Diatessaron faciunt Diapason*. Alcuni Autori sono stati d'opinione, che debbansi unire intieramente la Diapente, e Diatessaron, con dire, che la Diapente è una Congiunzione di cinque voci, ò Note, e la Diatessaron di quattro; e perciò, per constituire una Diapason, è necessario e l'uno, e l'altro, senza diminuirli, cioè tutte le nove Sillabe, intendendo in questo modo le parole di Boezio. Ma questi tali sono in grandissimo errore, mentre da tutti gli Autori antichi, e moderni, e da tutta la Scuola Musicale vien condannata la loro falsa opinione; mostrando, che l'ultima Nota della Diapente è principio della Diatessaron ascendendo, e che la prima della Diatessaron è l'ultima della Diapente discendendo, servendo in questo modo li sodetti Intervalli, quali senza fallo crescerebbero di numero, quando dovesse aver forza il parere di questi Opinanti, perciocchè verrebbero a constituire la Diapason di otto Tuoni, ò Intervalli perfetti, e due imperfetti, cioè Semituoni; il che è falsissimo, come lo dimostra il P. Illuminati nella sua Illuminata. Franchino nella sua Pratica di Musica, Part. 1. Cap. 7. dice a confirmazione, ò per meglio dire, per fondamento del mio detto: *Diapason est Consonantia octo sonorum, secundùm Diatonicum Genus dispositum; quinque Tonis, & duobus Semitoniis ducta. Fit enim ex Diatessaron, & Diapentes commixtione: mediò, ac communi existente conjunctionis termino, quem quidem communem dixero: quum finis Diatessaron, fuerit & Diapentes principium, aut è converso*. Sette specie adunque differenti si trovano della Diapason in tutto il Monocordo per il Canto Fermo, Diatonicamente divise in Tuoni,

ni, e Semituoni, per esser sette le Lettere di detto Monocordo, quantunque replicate. Queste sette specie sono distribuite nella presente forma, cioè; la prima con il Semituono nel secondo, e quinto Intervallo, procedendo dal grave all'acuto, con queste voci *Re, mi, fa, re, mi, fa, sol, la*, ò incomposte *re, la*; come anche discendendo con le medesime *La, sol, fa, la, sol, fa, mi, re*, ò pure *la, re* incomposte. La seconda specie con il Semituono nel primo, e quarto Intervallo, ascendendo con queste Sillabe *Mi, fa, re, mi, fa, sol, re, mi*, ò incomposte *mi, mi*; così discendendo *Mi, la, sol, fa, la, sol, fa, mi*, ò *mi, mi* incomposte. La terza specie, col Semituono nel terzo, & ultimo Intervallo, con queste Sillabe *Ut, re, mi, fa, sol, re, mi, fa*, ò incomposte *ut, fa*, ascendendo; e discendendo *Fa, mi, la, sol, fa, mi, re, ut*, ò incomposte *fa, ut*. La quarta, con il Semituono nel secondo, e sesto Intervallo, con queste voci *Re, mi, fa, sol, re, mi, fa, sol*, overo incomposte *re, sol*, ascendendo; e parimente *Sol, fa, mi, la, sol, fa, mi, re*, ò incomposte *sol, re*, discendendo. La quinta specie, con il Semituono nel primo, e quinto Intervallo, con queste Note *Mi, fa, sol, re, mi, fa, sol, la*, ò incomposte *mi, la*, ascendendo; & anche per discendere *La, sol, fa, mi, la, sol, fa, mi*, overo incomposte *la, mi*. La sesta, con il Semituono nel quarto, & ultimo Intervallo, con le seguenti Sillabe *Fa, sol, re, mi, fa, re, mi, fa*, ò incomposte *fa, fa*, ascendendo; come discendendo *Fa, la, sol, fa, mi, la, sol, fa*, ò incomposte *fa, fa*. La settima, & ultima, con il Semituono nel terzo, e sesto Intervallo, con queste Sillabe *Ut, re, mi, fa, re, mi, fa, sol*, ò incomposte *ut, sol*; overo discendendo *Sol, fa, la, sol, fa, mi, re, ut*, ò incomposte *sol, ut*. Il sottoposto Esempio mostrerà il tutto ordinatamente.

Prima Specie.



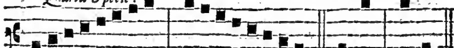
Seconda Specie.

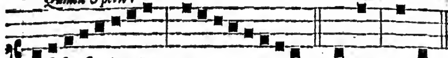


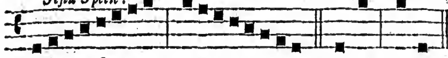
Terza Specie.

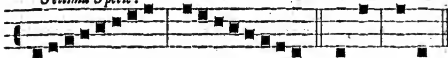


Quarta Specie.

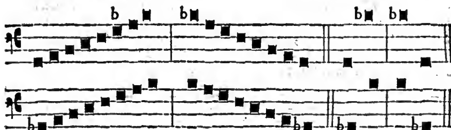








Si può anche dare nel Canto Fermo la *Diapason Imperfetta*, ò *Diminuta*, & è quando la Cantilena avrà il b molle in uno de' suoi estremi, però nelle Corde, che hanno la Lettera *B*, ò ♮, cioè, ò in *B mi*, ò in *b fa* ♮ *mi*. Si trova anche la *Diapason Superflua*, quale cresce un Semituono dalla perfetta a causa della figura ♯ posta ad uno de' suoi estremi, ma nel Canto Fermo non può darsi. Sicchè mostrerò solamente la Diminuta, ò Imperfetta, qual'è la presente.



E'anche da osservarsi in questa specie di Diapason, come anche in tutte le altre Consonanze già dimostrate, che quando sono incomposte, cioè, che i loro estremi non sono Diatonicamente tramezzati da Tuoni, e Semituoni, allora sono di una specie sola.

Non ho messe in pratica le Congiunzioni, ò Consonanze, quando discendono, nè composte, nè incomposte, perchè ho giudicato, che possino essere intese, prendendo regola da quelle stesse, che ascendono.

Nelle Figure antecedenti mostrate in pratica, in vece di mettervi la Sillaba *Do*, vi ho posto la Sillaba *Ut*, per significare, che può dirsi l'una, e l'altra; ma li Moderni si servono della prima, per accomodarsi meglio alla pronuncia, e in avvenire mi servirò di quella, per seguire la pratica comune.

Ho

Ho ſtimato bene moſtrare ancora l'accidente in molte Figure delle paſſate, per maggior cognizione de' Principianti, compoſte, & incompoſte, chiamandoſi volgarmente *Salti* gl'incompoſti, ſiano di qualſivoglia ſpecie, quali ſe mai laſciaſſi in avvenire, ò aveſſi laſciati per lo paſſato, queſti ſovrapoſti ve ne daranno lume a ſufficienza.

Con queſte ſpecie ſopranotate della Diapaſon furono formati otto Tuoni, ò Modi Regolari, quali dimoſtrerò nel Terzo Libro ſeguente, al meglio, che ſaprà dettarmi la debolezza del mio talento, non avendo altro deſiderio, che di eſprimere il tutto con brevità; ſtandocchè, come dice il Zarlino, *La brevità è amica de' Studioſi*, come ho procurato di oſſervare ſino ad ora, affinchè ognuno poſſa affaticarſi volontieri, per far acquiſto di queſta Angelica Scienza.

Fine del Secondo Libro.



IL TUTTO IN POCO,

OVERO

IL SEGRETO SCOPERTO.

LIBRO TERZO.

CAP. I.

Della formazione degli Otto Tuoni Gregoriani.



PErchè nella Prima, e Seconda Parte abbiamo ſpiegato a ſufficienza li fondamenti del Canto Fermo, e le Congiunzioni, è anche di dovere dimoſtrare, come ſi formano gli Otto Tuoni regolatamente, con la ſua Origine, e Natura. Ma perchè naſcono molti accidenti, per li quali li ſodetti Tuoni vanno variando con la *Miſtione*, e *Commiſtione*, *Imperfezione*, & *Irregolarità*, voglio farvi vedere nella preſente Parte tutti li ſodetti accidenti, acciò poſſiate farvi ben pratici, e giungere ad un perfetto fine, e vera cognizione del Canto; e però diremo in primo luogo, e nel ſeguente

CAP. II.

In quanti modi ſi può intendere queſta parola Tuono, *e che coſa ſia.*

NOn è lodabile il naſconderſi ne' Laberinti, quando ſi trova altro ſcampo più facile, e più ſicuro, per ricovrarſi: così non è dovere camminare all'oſcuro, quando poſſiamo avere lume baſtevole, per iſcoprire tutto ciò, che fa al noſtro propoſito. Per procedere con chiarezza, dirò, che queſta parola *Tuono* ſi può denominare, & intendere in diverſe maniere. Primieramente ſi può conſiderare come Voce, ò Suono ſemplicemente, ſenz'altra Voce ſeguente, cioè, che non ſi eſtenda nè verſo il grave, nè verſo l'acuto, da cui naſce l'Intervallo; come per eſempio, queſta Sillaba *Ut* ſegnata, e pronunziata da sè ſola, ſenza riſpetto ad altra Nota, ò Sillaba, e queſta non è veramente da dirſi Tuono, ma

bensì

bensì Suono, origine, e primo elemento, dal quale deriva l'Intervallo Musicale, come dice l'Artusi nell'Arte del Contrapunto pag. 10. nel fine: così s'intende anche di qualunque altro Suono, che possa essere nel Monocordo, purchè non sia accompagnato; quantunque il P. Avella nelle sue Regole di Musica, voglia, che ogni semplice Voce da per sè sola sia Tuono; v. g. *Ut* Tuono, *Re* Tuono, *Mi* Semituono maggiore, *Fa* Semituono minore, &c. nulladimeno s'inganna di gran lunga, perchè con ciò si viene a negare l'Intervallo, qual nasce dal grave, & acuto, essendo questi li di lui estremi, come ingegnosamente vien dimostrato dal Zarlino nelle sue Instituzioni Armoniche, Part. 2. Cap. 15. trattandone diffusamente. Per Tuono si può considerare quell'Intervallo, che nasce dalle due Voci, grave, & acuta, quale propriamente vien detto *Tuono Vocale*, come dicessimo altrove.

S'intende anche per Tuono una forte, e sonora Voce, siccome quando diciamo, v. g. Francesco ha un buon Tuono, sonoro, e gagliardo, cioè una buona, sonora, e gagliarda voce; come insegna Orazio Tigrini nel suo Compendio della Musica, Lib. 3. Cap. 2. Ma quel Tuono, di cui dobbiamo discorrere, è una successiva formazione di molte Sillabe, ò Voci, che contengono molte delle Congiunzioni già dimostrate nel Secondo Libro, cioè di Tuono, Semituono, Ditono, Semiditono, Diatessaron, Diapente, & anche di Diapason, dalle quali nascono diverse melodìe, chiamate *Tropo*, ò *Modo*, e da' Moderni *Tuono*. Orazio Tigrini dice, che il Tuono è una forma, ò qualità di Armonìa, che si trova in ciascuna delle nominate sette specie della Diapason, modulata per le specie della Diapente, e Diatessaron, che alla sua forma sono convenevoli; il che è anche approvato dal Zarlino nella Quarta Parte delle Instituzioni; e questo dovrà essere il fondamento di questo Terzo Libro. Guido, secondo gli Autori, lo spiega con queste parole: *Tropus est modus cantionis, qui & Modus dictus est*. Il P. Illuminati nella sua Illuminata, Lib. 1. Cap. 15. dice, che è una Composizione di otto voci Diatonicamente distribuite, che contengono cinque Intervalli perfetti, e due imperfetti, insegnando con ciò altro non essere il Tropo, Modo, ò Tuono (che, come dicesi, sono lo stesso) che una Diapason perfetta, formata di Diapente, e Diatessaron. Prima di andar più avanti, mi estenderò nel mostrare le di lui specie.

CAP. III.

Della Divisione de' Tuoni.

APpresso li Greci furono praticati solamente quattro di questi Tuoni, chiamandoli *Protus*, *Deuterus*, *Tritus*, e *Tetrardus*, quali in nostro linguag-

linguaggio altro non ſignificano, che *Primo*, *Secondo*, *Terzo*, *Quarto*. Queſti erano differenti da' moderni, mentrecchè ognuno de' detti Tuoni era compoſto di due Diateſſaron, & una Diapente; cioè, in primo luogo una Diateſſaron, nel ſecondo la Diapente, e nel terzo un'altra Diateſſaron, che vuol dire, che aſcendevano undici Note, ò Voci, & alcune volte di più, come vogliono alcuni Autori, coll'aſſegnare una Lettera finale propria a ciaſcheduno di eſſi, con la quale poteſſero diſtinguere il Primo dal Secondo, il Secondo dal Terzo, &c. Ma perchè riuſcivano nell'aſcendere molto ſcomodi, e nel diſcendere poco grati, e deboli, furono riformati dal Santo Pontefice Gregorio, cioè di quattro ne fece otto, chiamando gli ultimi quattro *Laterali*, ò *Collaterali*, ò pure, come dicono li Moderni, *Plagali*, aſſegnando a' primi l'intenſione, & a' ſecondi la remiſſione. Ma per dare queſta intenſione, e remiſſione, rompendo l'ordine primiero, per gli Autentici ſi ſervì della Diapente, & ultima Diateſſaron acuta, e per li Plagali della Diapente, e prima Diateſſaron grave; per tale diviſione reſtò comune la Diapente agli uni, & agli altri, e fece ſervire di compagni li ſecondi alli primi; cioè il Primo Autentico lo poſe col Primo Plagale, il Secondo Autentico col Secondo Plagale, &c. eſſendo chiamati *Autentici* li primi ſopradetti dal Santo Pontefice. Dunque li primi antichi non ſi dovranno più dire *Primo*, *Secondo*, *Terzo*, e *Quarto*, ma bensì *Primo*, *Terzo*, *Quinto*, e *Settimo*; e li ſecondi moderni *Secondo*, *Quarto*, *Seſto*, & *Ottavo*: dal che ſi comprende, che ſono uniti il Primo col Secondo, il Terzo col Quarto, il Quinto col Seſto, il Settimo con l'Ottavo. Otto adunque ſono li Tuoni, ſecondo S. Gregorio, confermati da Guido, quali ſono regolati con le ſette ſpecie della Diapaſon dimoſtrate nel Cap. 17. del Secondo Libro, come vedremo a ſuo luogo; dicendo ſolo per ora, che gli Autentici ſono formati delle quattro ſpecie della Diapente aſcendenti, unite alle tre della Diateſſaron nella parte ſuperiore, e li Plagali con le medeſime quattro ſpecie della Diapente rivoltate all'ingiù, e dalle ſteſſe Diateſſaron ordinate al contrario, e collocate ſotto la Diapente diſcendendo. Perciò le quattro ſpecie principali ſono differenti dalle collaterali, primieramente per la diverſità delle Diapenti, e Diateſſaron nella variazione de' detti Intervalli imperfetti, ò Semituoni; ſecondariamente perchè le prime ſono diſpoſte per lo acuto, e le ſeconde per il grave; in terzo luogo perchè per la loro diverſa compoſizione cagionano effetti, & affetti diverſi negli animi noſtri, come ſi dirà a ſuo luogo. Intanto cominceremo a moſtrare la formazione de' Tuoni diſtintamente, e prima diremo nel ſeguente

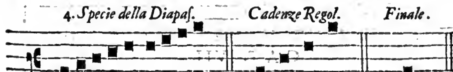
CAP.

CAP. IV.

Come si formi il Primo Tuono.

SE vogliamo regolarsi con gli Autori moderni, diremo in primo luogo, che le Finali antiche furono da S. Gregorio trasportate una quarta più alta, affinchè potessero aver luogo li Plagali da esso ritrovati, quali devono discendere sotto l'Autentico una Diatessaron, come si vedrà nell'andar più avanti. Dalla prima specie adunque della Diapente, e dalla prima della Diatessaron si forma il Primo Tuono Autentico; la prima con queste Sillabe *Re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*; la seconda, che sarà la Diatessaron, con queste altre *Re*, *mi*, *fa*, *sol*, ambedue ascendenti; quali due specie occupano otto Corde, ò Posizioni, formandosi una perfetta Diapason, quale comincerà da *D sol re* grave, sino a *d la sol re* acuto, con le seguenti Sillabe *Re*, *mi*, *fa*, *sol*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, Sillabe della Proprietà di Natura, e ♮ quadro; e questo Primo Tuono si dirà formato della quarta specie della Diapason, qual termina regolarmente nella Posizione di *D sol re* grave, cadenza finale di questo Tuono, così dimostrato dal Zarlino nelle sue Instituzioni, Part. 3. Cap. 12.

Due sorti di Cadenze si trovano nel Canto Fermo, cioè *Regolari*, & *Irregolari*. Le Regolari sono quelle, che terminano nelle estreme Corde di ciascheduna Ottava, della quale i modi sono formati, e nell'estrema acuta della loro Diapente, e nella Corda, che può mediare la Diapente, ò dividerla in due Terze; dimodocchè ogni modo per natura avrà quattro luoghi determinati, ne' quali si potranno fare le Cadenze Regolari de' Tuoni; e tutte le altre si diranno Irregolari. Così insegnano gli Autori pratici, e lo dimostra con bel modo l'Artusi nel Secondo Ragionamento delle sue Imperfezioni della Moderna Musica, pag. 68. e lo conferma il P. F. Andrea di Modona nel suo Canto Armonico, Part. 3. Cap. 3. Ecco gli Esempj.
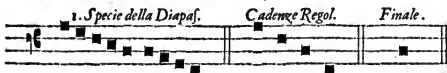


CAP. V.

Della formazione del Secondo Tuono.

FOrmasi il Secondo Tuono Plagale dalle sodette prime specie di Diapente, e Diatessaron rivoltate all'ingiù; con la differenza però, che

che la Diatessaron, che stà sopra la Diapente negli Autentici, intendendomi anche così di tutti gli altri, si deve mettere sotto la detta Diapente al rovescio; formandosi con l'una, e l'altra un'altra specie di Diapason perfetta, quale si estende dalla Posizione di *a la mi re* acuta, sino ad *A re* grave, con queste Sillabe *La, sol, fa, la, sol, fa, mi, re*; essendo questa la prima specie della Diapason dimostrata, quale ha la sua regolare terminazione nella Posizione, ò Corda del suo Autentico, quale è la *D* grave. Le sue Cadenze regolari, e naturali dovranno essere *a la mi re*, *F fa ut*, *D sol re*, & *A re*, come si vede quì sotto.



CAP. VI.

Del Terzo Tuono.

LA seconda specie, sì della Diapente, cioè *Mi, fa, sol, re, mi*, & anche la seconda della Diatessaron ascendenti *Mi, fa, sol, la*, servono naturalmente al Terzo Tuono Autentico, poste come sopra, per gli Autentici; perlocchè la sua Composizione dovrà essere inclusivamente da *E la mi* grave, sino ad *e la mi* acuto, con queste Sillabe *Mi, fa, sol, re, mi, fa, sol, la*, quali formano una Diapason perfetta; onde può dirsi, che il Terzo Tuono si formi dalla quinta specie della Diapason, quale regolarmente ha la sua terminazione in *E la mi* grave; e le sue Cadenze regolari sono quattro, cioè *E la mi* grave, *g sol re ut* acuto, ♮ *mi* acuto, & *e la mi* acuto. L'Esempio seguente l'insegna, mentre si vede la sua formazione in pratica, con le sue Cadenze, & anche con la sua Finale regolare.



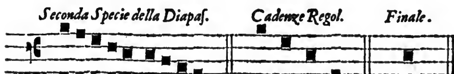
CAP. VII.

Come si formi il Quarto Tuono.

IL Quarto Tuono Plagale si forma della medesima Quinta del Terzo suo Autentico, ma discendente, cioè *Mi, la, sol, fa, mi*; e della stessa Diatessaron, ma sotto la Diapente rivoltata all'ingiù, con queste Sillabe

La, sol,

La, *ſol*, *fa*, *mi*. La ſua Compoſizione avrà principio in ♮ *mi* acuto ſino à *B mi* grave, con queſte Sillabe *Mi*, *la*, *ſol*, *fa*, *la*, *ſol*, *fa*, *mi*, formando una Diapaſon perfetta, quale avrà da eſſere della ſeconda ſpecie, & avrà la ſua Finale regolare in *E la mi* grave; ma le ſue Cadenze regolari ſaranno in ♮ *mi* acuto, *g ſol re ut* acuto, *E la mi* grave, e *B mi* pure grave. Così.



CAP. VIII.

Del Quinto Tuono.

LA terza ſpecie della Diapente aſcendente *Fa*, *ſol*, *re*, *mi*, *fa*, e la terza della Diateſſaron *Fa*, *re*, *mi*, *fa*, ſerviranno naturalmente al Quinto Tuono Autentico, occupando otto Corde, cioè da *F fa ut* grave ſino à *f fa ut* acuto, con le Sillabe *Fa*, *ſol*, *re*, *mi*, *fa*, *re*, *mi*, *fa*; e queſta ſarà la ſeſta ſpecie della Diapaſon, quale regolarmente termina nella Poſizione, ò Corda di *F fa ut* grave, avendo le ſue Cadenze regolari in *F fa ut* grave, *a la mi re* acuto, *c ſol fa ut* acuto, e *f fa ut* acuto. L'Eſempio ve lo dimoſtra.

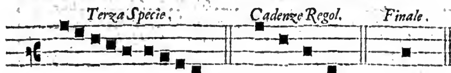


CAP. IX.

Del Seſto Tuono.

IL Seſto Tuono Plagale formaſi dalla terza ſpecie della Diapente, come nel ſuo Autentico, ma con le Note rivoltate, cioè *Fa*, *mi*, *la*, *ſol*, *fa*, e dalla ſteſſa terza ſpecie della Diateſſaron per diſceſa, con queſte Sillabe *Fa*, *la*, *ſol*, *fa*, poſte ſotto la Diapente. Sicchè queſto intieramente, & incluſivamente è compreſo, & occupa lo ſpazio di otto Poſizioni, formandoſi una Diapaſon perfetta, quale ſarà la terza ſpecie della Diapaſon con la Cadenza in F grave, come nel ſuo Autentico. Saranno adunque le ſue Cadenze regolari in *c ſol fa ut* acuto, *a la mi re* acuto,

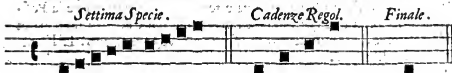
F fa ut grave, e *C fa ut* grave. Il tutto si vede quì sotto.



CAP. X.

Come si formi il Settimo Tuono.

DAlla quarta specie della Diapente, che comincia da *g sol re ut* acuto, ascendendo fino a *d la sol re* pure acuto, con queste Sillabe *Do*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*; e dalla prima specie della Diatessaron, che ha principio in *d la sol re* acuto, fino a *gg sol re ut* sopracuto, con queste Note *Re*, *mi*, *fa*, *sol*, viene formato il Settimo Tuono Autentico; e queste Sillabe, ò Note unite insieme saranno le seguenti: *Do*, *re*, *mi*, *fa*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, quali vengono ad essere una Diapason perfetta, che sarà la settima specie, quale regolarmente termina in *g sol re ut* acuto, & ha le sue Cadenze regolari in quattro Corde, ò Posizioni, cioè in *g sol re ut* acuto, in ♮ *mi* acuto, in *d la sol re* acuto, & in *gg sol re ut* sopracuto. Questo è l' Esempio.



CAP. XI.

Dell' Ottavo Tuono.

FOrmasi l' Ottavo Tuono Plagale dalla stessa quarta specie della Diapente, però discendente da *d la sol re* fino a *g sol re ut* acuto, con queste Voci *Sol*, *fa*, *mi*, *re*, *do*; e dalla prima specie della Diatessaron, come sopra pure per discesa, avendo il suo principio in *g sol re ut*, fino a *D sol re* grave, con queste Sillabe *Sol*, *fa*, *mi*, *re*, poste sotto la Diapente alla forma de' Tuoni Plagali. Così con questa quarta specie della Diapente, e prima della Diatessaron formasi una Diapason perfetta, con queste Voci *Sol*, *fa*, *mi*, *la*, *sol*, *fa*, *mi*, *re*, e sarà la quarta specie, quale termina regolarmente in *g sol re ut* acuto, & avrà le sue Cadenze regolari in *d la sol re* acuto, in ♮ *mi* acuto, in *g sol re ut* acuto, e *D sol re* grave. Segue l' Esempio.

Quarta



Gli Otto Tuoni mostrati di sopra, sono composti, e regolati con le sette specie della Diapason, dimostrate nel Secondo Libro Cap. 17. non potendosene dare, nè formare altra specie, che ascenda sopra il numero Settenario; fondato sopra le prime Posizioni, ò Lettere Gregoriane, che abbiamo vedute nel Primo Libro, quali vengono replicate più volte nel Monocordo di Guido. E quantunque si trovano le Diapason accidentali, nulladimeno tutte si riducono alle sopranotate specie regolari.

C A P. XII.

Come non sono otto le specie della Diapason, come dicono alcuni.

Accordano tutti gli Autori da me osservati, e come credo, anche non osservati, sette specie della Diapason, e non più; discordando solo il P. F. Andrea di Modona nel suo Canto Armonico Part. 2. Cap. 15. quale vuole, che siano otto le specie della Diapason; dicendo formarsi queste otto specie diverse, per causa delle Diapenti, e Diatessaron di detti Tuoni, formati ciascun di loro fra diverse Posizioni, ò Corde; e mostra la quarta specie, che serve per il Primo Tuono, inclusa fra *D sol re* grave, e *d la sol re* acuto, differente da quella quarta specie, con la quale vien formato l'Ottavo Tuono, che è da *d la sol re* acuto, e *D sol re* grave. Le ragioni apportate dal detto Padre a favore di questa nuova ottava specie, non giammai insegnata, ne meno sognata, sono, che la Diapente del Primo Tuono, si forma dalla Posizione di *D sol re* grave, a quella di *a la mi re* acuta, con queste Sillabe *Re, mi, fa, sol, la*; e la Diatessaron della stessa, dalla Posizione *a la mi re* acuta, a quella di *d la sol re* acuta, con queste Voci *Re, mi, fa, sol*; e per contrario la Diapente dell'Ottavo Tuono si forma dalla Posizione *d la sol re* acuta a quella di *g sol re ut* acuta, con queste Note *Sol, fa, mi, re, do*; e la Diatessaron per lo stesso, dalla Posizione di *g sol re ut* acuta, a quella di *D sol re* grave, con queste Sillabe *Sol, fa, mi, re*; e da ciò arguisce doversi dare l'ottava specie della Diapason differente dalle altre specie dimostrate, per ragione della quinta, e quarta ascendente per il Primo Tuono; e per la quinta, e quarta discendente per l'Ottavo; come pure per la variazione de' Semituoni.

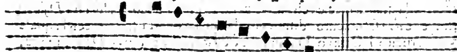
Questa discordanza del P. F. Andrea, mi pare condannata dalla comune

Scuola Musicale, mentre ella vuole, che debba essere differente una specie dall'altra specie, per causa de' Semituoni, quali vanno variando per diversi Intervalli; e questa variazione forma diverse specie, come abbiamo veduto antecedentemente nel Semiditono, nella Diatessaron, nella Diapente, nell' Essacordo Maggiore, e Minore, e nell'altre ancora; quali Congiunzioni hanno tante specie differenti, quante sono le varietà, che possono fare li Semituoni in detti Intervalli. E non varia specie quella Diatessaron, e Diapente, cioè quella Diapason, che va per discesa, da quella, che va per ascesa, qualunque volta non muti luogo il Semituono; perciò non è differente la Diapason del Primo Tuono da quella dell' Ottavo, essendo ambedue incluse nelle Posizioni di D, e d, servendosi e l'uno, e l'altro della quarta specie di detta Diapason; e nell'uno, e nell'altro Tuono stanno fermi al suo luogo li Semituoni; come dimostra la seguente Figura, quale mostra con le Note rotonde il luogo, dove naturalmente si trova il Semituono, tanto per il Primo Tuono, quanto per l' Ottavo.

Primo Tuono formato dalla 4. Specie della Diapason.



Ottavo Tuono formato dalla stessa Specie sodetta.



Insegna la sovraposta Figura, non differir punto la quarta specie della Diapason, che serve per il Primo Tuono, da quella quarta specie, che serve per l' Ottavo; ritrovandosi il Semituono nel secondo, e sesto Intervallo, tanto per il Primo, che ascende, quanto per l' Ottavo, che discende. Sicchè non mutandosi gl' Intervalli di ciaschèduna delle dette due Diapason, non può dirsi nè anche mutata la specie; ma bensì, che si sia di gran lunga ingannato il detto P. F. Andrea di Modona, non essendovi altra varietà in dette Diapason, che nella Divisione Armonica, & Aritmetica da esso non osservata; cioè di quinta, e quarta ascendente, e di quinta, e quarta discendente; il che non fa, nè muta specie, come insegnano gli Autori pratici. Questo basti per questa materia.

CAP.

CAP. XIII.

Della Imperfezione de' Tuoni.

ORa, che abbiamo osservati gli Otto Tuoni distintamente, quali, per dirsi perfetti, devono partirsi dalla Nota gravissima ascendendo, e portarsi all'acutissima della loro Diapason, passeggiando con qualche Sillaba, ò Voce da un'estremo all'altro, ò per grado, ò per salto, secondo la Scuola Musicale, per gli Autentici; e dall'acutissima alla gravissima discendendo per li Plagali; il che s'intende in generale. Sarà anche bene riflettere, che in molte Cantilene il Canto non si estende per tutte le otto Corde necessarie, per far perfetto un Tuono, onde in questo caso si dovrà dire Canto imperfetto; osservando, che quando si estende per meno Corde, allora sarà più imperfetto. Questa Imperfezione non può darsi negli Autentici nella parte inferiore, dovendo essere la prima Nota della loro Diapason necessariamente il fine, dove hanno a terminare regolarmente; ma bensì nella parte superiore, ascendendo alcune volte sette sole Posizioni, ò pure solamente sei, & anche cinque, e qualche volta quattro sole, come vedremo a suo luogo. Ma quando una Cantilena non ascendesse sopra la terza Corda, cioè non passasse la terza, il che non ho mai veduto, non potrà dirsi in tal caso, che quella sia Tuono, mancando delle sue specie maggiori, quali compongono il Tuono; ma si dovrà più tosto chiamare *Canto*, e non altro; ò pure, come vuole il P. Illuminati nella sua Illuminata Lib. 2. Cap. 17. *buona Sonorità*. Possono essere imperfetti li Plagali, tanto di sopra, quanto di sotto; e quanto meno discenderanno, ò ascenderanno, tanto più saranno imperfetti.

CAP. XIV.

Della Mistione de' Tuoni, Perfetta, & Imperfetta; e della Commistione.

E' Molto necessario a chi desidera farsi pratico, & anche agli stessi Pratici di Canto Fermo, saper conoscere la Mistione, e Commistione de' Tuoni, quali spesse volte si trovano nelle Cantilene. Dirò primieramente, che sarà Misto un Tuono Autentico col suo Plagale, allorchè l'Autentico avrà parte della Diatessaron del suo Plagale; che vale a dire, che discenda sotto l'Autentico più di una Nota; e in tal caso si dirà Tuono Autentico Misto col suo Plagale; e se l'Autentico ascende la sua Diapason intiera, e discenda più d'una Nota sotto la sua finale, si dirà

Autentico perfetto, Misto imperfetto col suo Plagale, per non esservi intiera la Diatessaron. Che quando avesse tutta la Diatessaron, si dovrà chiamare Autentico perfetto, Misto perfetto col suo Plagale, parlando in generale. Così quando il Plagale partecipasse parte della Diatessaron del suo Autentico; cioè, che ascendesse sopra della sua quinta più d' una Nota, dovrà dirsi Tuono Plagale, Misto imperfetto col suo Autentico; ma se il Plagale occupasse tutta la Diatessaron dèl suo Autentico, si dirà Commune; cioè Autentico, e Plagale. Ma perchè in questo caso, come è il dovere, ogni cosa deve essere denominata dalla cosa più perfetta, e più degna, e più nobile, dovrà dirsi Autentico perfetto, Misto perfetto col suo Plagale, parlando generalmente. Questa è sentenza di Giuseppe Zarlino, posta nelle Instituzioni Part. 4. Cap. 14. & altri tanti Autori. Parlando poi in particolare, dirò, che tal Tuono sarà Autentico, quando avrà le specie appartenenti all' Autentico; che se avesse quelle del Plagale, dovrà dirsi Plagale perfetto, Misto perfetto col suo Autentico; e ciò s' intende in tutti gli altri Tuoni. Una sol Nota possono discendere sotto la sua Finale grave gli Autentici, cioè un Tuono, e non più, ò pure un Semituono; ma sopra la sua Finale acuta non possono ascendere veruna Nota; che quando ascendessero una sola Nota, sempre si farà la Commistione con l' Autentico a lui più prossimo. Ne fa fede il P. Penna nel suo Direttorio del Canto Fermo Direzione 16. Il Dionigi nella sua Introduzione del Canto Fermo Part. 2. Cap. 28. Gio: Battista Magone detto il Picino nella sua Ghirlanda Musicale pag. 42. Può discendere un Tuono l' Autentico, ò Semituono, quando avrà la sua Diapason intiera; che se sarà imperfetto, se gli niega assolutamente da tutta la Scuola Musicale. Li Plagali parimente possono ascendere un Tuono, ò Semituono sopra la sua Diapente, e non più, senza fare Mistione alcuna, nè Commistione; ma di sotto la loro Diatessaron, non possono discendere pure una sol Nota; che quando la discendessero, sarebbero Commistione col Plagale seguente. Questa è sentenza del Zarlino, mostrata nelle Instituzioni, Part. 4. Cap. 13. come anche del P. Bonaventura da Brescia, Cap. 24. Il P. Vallara nella sua Scuola Chorale Part. 3. Cap. 9. dice, che quando un Tuono Autentico passa con più Note sopra la sua Diapason, & un Plagale con più Note sotto la sua Diatessaron, si chiamano Tuoni più, che perfetti; perchè l' Autentico quanto più ascende con Note sopra la sua Ottava, tanto più cresce di perfezione, & allora vien formato, e constituito di più Consonanze; e quanto più numero di Consonanze in sè contiene un Tuono, ò Canto, più si rende perfetto; e la medesima ragione apporta per lo Plagale, discendendo sotto la sua Diatessaron. Autorizza questo suo detto col nome del Zarlino; e pure nè il Zarlino, nè altro Autore,

che

che professi di far capire le vere Regole del Canto Fermo, si è mai immaginata questa Dottrina, mentrecchè l'insegnano diversamente, come abbiamo veduto di sopra. Conosco anch'io, benchè di poco talento, da che nascano questi sbaglj, quali da altro non derivano, che dalla troppa credenza prestata a molti di quelli, che hanno dato alle Stampe, quali anch'essi citano certi Autori, de' quali non hanno alcuna cognizione, e per dir meglio, non hanno ne pure veduti li Cartoni di essi; sicchè parlano alla cieca, e da questo nascono moltissimi sconcerti; ma io non ho voluto dar credenza a questi tali, mentre ho voluto esserne testimonio *de visu*, per non essermi rinfacciato alle occasioni il contrario. Lasciamo da parte questo inutile discorso, e veniamo alla conclusione dell' incominciata Proposta. Rispondo brevemente al sodetto P. Vallara, che quando un Tuono Autentico possa ascendere sopra la sua Diapason con più Note, e che quanto più ascende, tanto più divien perfetto; & il Plagale al medesimo modo, sotto la sua Diatessaron, sarà anch'esso più perfetto; potevano anche gli Antichi, e Moderni abbreviare le loro fatiche, per investigare le maniere di ritrovare altri Tuoni, perchè in questo caso ne basterebbero due soli, cioè un' Autentico, & un Plagale; e perchè avesse più numero di Consonanze, e fosse più perfetto, vi si potrebbero assegnare tutte le sedici Corde, ò Posizioni, che servono al Canto Fermo. Questa veramente sarebbe una regola brevissima, e facilissima; ma non fu, nè sarà mai, perchè le Consonanze furono distribuite col suo ordine, assegnandole a ciascheduno de' Tuoni, quali hanno le Consonanze differenti tra loro, a causa degl' Intervalli imperfetti, che cagionano diversa melodía. Non è dunque ben fondata la sodetta regola, mentrecchè trovo di parere contrario gli Autori; & il Marinelli nella sua Via Retta Part. 2. Osservazione 5. insegna, che può discendere una Posizione sopra la sua Diapente il Plagale, e sotto la sua Diapente l'Autentico; e quando il Canto trapassa la detta Posizione, si dirà Misto. Franchino nella sua Pratica di Musica, Part. 1. Cap. 8. dice: *Commixtus Tonus dicitur, si Autenticus est, quum in eo species alterius quam sui Collateralis disponuntur. Sin autem fuerit Placalis, dicetur Commixtus, quum alterius quam sui Ducis, & imparis consonantes continet formas. Mixtus Tonus dicitur, si Autenticus est, quum vel totum gravius sui Placalis attigerit tetrachordum, vel duas saltem ejus chordas.*

Il P. Giuseppe Frezza nel suo Cantore Ecclesiastico Part. 2. Lezione 4. non vuole, che sia Misto quel Tuono Autentico, che partecipa delle Corde del suo Plagale, & al contrario; come sarebbe il Primo del Secondo, il Terzo del Quarto, &c. perchè l'Autentico col suo Plagale non fanno Tuono essenzialmente diverso; e quanto più sopra la loro quinta li Plagali toccano le Note del loro Autentico, tanto più ne partecipa-

tecipano, & in tal caso più tosto si diranno più che perfetti, ò eccedenti, che misti. Chiama Misto quel Tuono Autentico, che partecipa qualche Cadenza, ò modo di procedere d'un'altro Tuono; come il Primo del Terzo, del Quinto, e del Settimo; & al contrario; così de' Plagali: e finalmente, che un'Autentico partecipi d'un Plagale d'altra specie, come il Primo del Quarto, ò del Sesto, ò pure dell'Ottavo; & all'opposto, il Plagale d'un'Autentico non suo, come il Secondo del Quinto, il Sesto del Primo, &c. e questa mi piace più, che la prima. Per quanto ho potuto vedere negli Autori considerati, non ho mai ritrovato chi approvi questa sua opinione; perchè in questo modo basterebbero solo quattro specie di Diapason, essendo ciò impossibile, per ragione della quarta bassa, che deve darsi a' Plagali. Sarà Commisto, e non Misto quel Tuono adunque (parlo per ora degli Autentici) che partecipa di qualche specie d'altro Autentico, & il Plagale d'altro Plagale; e non saranno più che perfetti, nè eccedenti quegli Autentici, che partecipano delle corde del suo Plagale, nè li Plagali le corde del suo Autentico; ma realmente, e giustamente si devono chiamare Misti, come abbiamo veduto a suo luogo.

Questo è certo, che se noi vogliamo osservare il detto del Filosofo, che *Ultra perfectum nihil datur*, non può esser vero quello, che abbiamo detto di sopra; come in fatti lo niega il P. Illuminati nel suo Tesoro Illuminato Part. 2. Cap. 28. però nella sua Illuminata, concede all' Autentico una Nota sotto la sua Finale, standocchè è stata concessa dall' Autorità Ecclesiastica, e non Musicale, come affermano anche molti altri Autori. Io non so capire, come ci entri quì l'Autorità Ecclesiastica nel concedere agli Autentici una Nota sotto la sua Finale grave. Non è stata l'Autorità Ecclesiastica, ma un' abuso de' Compositori, quale è poi passato in uso; e questo più tosto è da credersi, deformando le Diapason senza veruna necessità. Rispondono molti Autori, che gli fu concesso nel grave un Tuono, ò Semituono (parlo degli Autentici) per distinzione de' Plagali; essendo cosa giusta, che li Primi, come Signori, godano qualche privilegio, a differenza de' Plagali, come Sudditi, e Servi degli Autentici; e se si concedesse tale potestà a' Plagali, non si potrebbe discernere quale fosse il Signore.

Questa risposta mi pare assai debole, ò con poco, e niente di fondamento; perchè gli Antichi primi Maestri ordinarono li Tuoni con tanta maestría, che sarebbe pazzía il volerli contraddire, perchè diedero la Padronanza all' Autentico, col farlo ascendere sopra al Plagale; e mostrarono con ciò essere superiore al Plagale, tendendo questo alla gravità discendendo. Se poi fu concesso agli Autentici il poter discendere il Tuono, ò Semituono sotto della loro Diapason, mi pare anche il dovere,

re,

re, che si debba concedere a' Plagali il poter ascendere un Tuono, ò Semituono sopra la loro Ottava, giacchè vediamo dove consiste l'Autorità degli Autentici. Dirò ancora, che non può essere Misto quel Tuono Autentico, che discende sotto la sua Diapason una sola Nota; ne meno il Plagale facendo il simile nell'acuto, per ragione, che un solo Intervallo, ò Tuono, ò Semituono non forma specie veruna spettante ad altro Tuono; perchè, come abbiamo veduto, le specie minori sono il Ditono, e Semiditono, e perciò se gli può benissimo concedere la Nota all'Autentico sotto la sua Diapason, & al Plagale sopra, senza Mistione, ò Commistione.

Si deve però avvertire, che si dirà, ò Misto, ò Commisto quel Tuono, che entro di sè avrà le specie maggiori d'altro Tuono, ò Autentico, ò Plagale, secondo mostrerà la Cantilena; e quando mancassero le maggiori, almeno le specie minori, quali hanno anch'esse tanta forza, che mutano un Tuono nell'altro; e per conseguenza possono anche fare la Commistione, ò Mistione. Da tutto ciò, che abbiamo detto, si arguisce, che ogni Tuono Autentico può discendere una sola Nota; & ascenderne una sola anche il Plagale. Si potrebbero addurre altre ragioni più forti; ma perchè conosco sufficiente quel poco, che ho detto, non voglio più dilungarmi, riserbandomelo in altra occasione.

Due sorti di Commistione si danno, cioè *perfetta*, & *imperfetta*. La Commistione perfetta sarà, quando sopra la Diapason dell'Autentico il Canto ascenderà una, ò più di una Nota, & il Plagale sotto la sua Diapason pure una, ò più di una Nota. La Commistione imperfetta si trova in due maniere, cioè *maggiore*, e *minore*. Dovrà dirsi Commistione maggiore imperfetta, allorchè nella Cantilena vi saranno due Diapenti, ò composte, ò incomposte d'una stessa specie, che si appartenghino ad altro Tuono. La Commistione minore imperfetta sarà, quando nel Canto vi saranno tre volte una delle tre specie della Diatessaron, ò composta, ò incomposta, ma meglio incomposte, appartenenti ad altro Tuono.

Stimo bene il tralasciare gli Esempj de' Tuoni Misti, e Commisti, per non essere troppo prolisso. Basta una semplice cognizione delli medesimi, perchè con l'esercizio si possono conoscere facilmente.

CAP. XV.

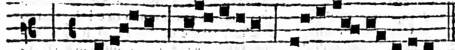
De' Tuoni Irregolari, secondo alcuni, che di questi hanno scritto.

E' Di dovere mostrarvi di nuovo li Tuoni Irregolari trasportati alla quarta sopra, ò alla quinta sotto; & alla quinta sopra, & alla quarta sotto. Tuoni Irregolari si diranno quelli, che non hanno la loro Cadenza

nelle

nelle quattro Corde regolari, & ordinarie già vedute, cioè D, E, F, g, ma in altre Corde. Le Finali de' Tuoni Irregolari, ò trasportati, che saranno una quinta sopra li Regolari, saranno nelle Posizioni a, ♮, c, d acute; per essere, come dicono essi, Confinali, cioè le estreme acute delle quattro Diapenti. Gran parte degli Autori, fra' quali il P. Bonaventura da Brescia nel suo *Breviloquium Musicale* Cap. 13. Gio: Maria Lanfranchi nelle sue Scintille Part. 3. pag. 112. il P. Illuminati nella sua Illuminata Lib. 3. Cap. 5. il P. Andrea di Modona nel suo Canto Armonico Part. 3. Cap. 16. il Dionigi nella sua Introduzione di Canto Fermo Cap. 44. il Marinelli nella sua Via Retta, Part. 2. Osservaz. 8. vogliono, dico, che dette Cantilene terminate in queste Posizioni, possano ridursi agli Otto Tuoni regolari. Questa è certa, anzi certissima, che S. Gregorio, e Guido lasciorono alla Santa Chiesa solamente gli Otto Tuoni Regolari, & Ordinarj, non ritrovandosi memoria degli altri quattro dopo ritrovati, che sono Nono, Decimo, Undecimo, e Duodecimo, intorno a' quali discorreremo più avanti. E per far conoscere se possono ridursi alla regolarità, insegnano li sodetti usar questa regola; cioè, se la Chiave della Cantilena sarà di *c sol fa ut* acuto, qual'è di due corpi, come sappiamo, si consideri di tre corpi, cioè quella di *F fa ut* grave; così verrà trasportato il Canto una quinta bassa; e se vi sarà la Chiave di tre corpi, cioè quella di *F fa ut* grave, si consideri quella di due corpi, cioè quella di *c sol fa ut* acuto; & allora il Canto verrà trasportato una quinta sopra. Ecco gli Esempj.

Chiave di F mutata in c.



Chiave di c mutata in F.



Da questo Esempio s' impara, che due sole delle quattro Lettere assegnate per li Tuoni Irregolari, si ritrovano praticate nel Canto Fermo; cioè C, & a, chiamando le Cantilene terminate nella prima delle dette due di Undecimo, ò Duodecimo Tuono; e quelle terminate nella seconda, di Nono, ò Decimo; e con questi quattro ultimi arrivano al numero di dodeci. Questi si possono con facilità chiamare Regolari; perchè se osserveremo quello, che vien chiamato Nono Tuono, diremo, che è Primo Tuono portato una quinta sopra la sua Finale regolare, per aver la stessa specie della Diapente del Primo, *Re, mi, fa, sol, la*, Commisto di

di Commistione minore col Terzo Tuono, per aver la stessa specie della Diatessaron *Mi*, *fa*, *sol*, *la*. Quello, che è detto Decimo Tuono, sarà Secondo trasportato una quinta più alta dalla sua Finale regolare, avendo la stessa specie della Diapente del Secondo Tuono, *La*, *sol*, *fa*, *mi*, *re*, Commisto col Quarto, per aver la stessa specie della Diatessaron *La*, *sol*, *fa*, *mi* portata una quinta sopra la Finale regolare. Quello poi, che dicono Undecimo Tuono, è Settimo trasportato una quarta più alta dalla sua Finale regolare, avendo la stessa Diapente del Settimo, *Do*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, Commisto col Quinto, per aver la stessa Diatessaron del Quinto, *Do*, *re*, *mi*, *fa*. Il Duodecimo sarà Ottavo Tuono trasportato una quarta sopra la sua Finale, avendo la stessa Diapente dell' Ottavo, *Sol*, *fa*, *mi*, *re*, *do*, Commisto col Sesto, per aver la sua Diatessaron *Fa*, *mi*, *re*, *do*. Altrettanti ancora se ne possono dare col segno *b*; sicchè se noi vogliamo regolarsi con queste Commistioni, lo possiamo fare; e in questa forma avranno ragione quelli, che dissero, e dicono darsi Dodeci Tuoni, ma otto Regolari, e quattro Irregolari Commisti. Così l'intendono li sopranominati Autori; ma per me non l'accordo assolutamente, perchè trovo Dodeci Tuoni tutti regolari, come dimostrerò a suo luogo. Valerebbe l'opinione di questi anche nel Settimo, & Ottavo Tuono, che sarebbero Commisti col Primo, e Secondo, essendo loro in necessità di appropriarsi la Diatessaron delli detti Primo, e Secondo, consistente in queste quattro Sillabe *Re*, *mi*, *fa*, *sol*, per il Primo ascendente; & anche *Sol*, *fa*, *mi*, *re*, per il Secondo discendente; il che è falsissimo, per essere anch'essi Naturali, cioè secondo la vera Divisione. Il tutto vedremo.

Sin quì ho voluto mostrare la poco fondata opinione di quelli, che senza ragione negano li quattro ultimi Tuoni. Ma io mi accordo assai meglio con molti altri, quali parlano fondatamente, mostrando in pratica, che sono veramente Dodeci li Tuoni del Canto Fermo, con sì vive ragioni, che assolutamente non può negarsi; del che tratterò più diffusamente nel Quinto Libro, parendomi bene disingannare li poveri Studiosi, quali non sanno a qual partito appigliarsi, trovando tante contrarie opinioni, e quello, che dirò, potrà servirli di giusta regola.

CAP. XVI.

Come si devono trasportare li Tuoni.

Quando per qualche accidente si vorrà trasportare un Tuono, ò una Cantilena, si dovrà osservare di accomodarla in tal maniera, & in tal luogo, che si possino, ascendendo, e discendendo, avere tutte

quelle

quelle Corde, che saranno necessarie alla constituzione di tal Tuono; che vale a dire, che li Tuoni, e Semituoni necessarj, siano al suo essere essenziale; e si potrà servire del b molle per ascendere, come anche del ♮ quadro, quando la Cantilena cantasse per detto b molle, come appunto insegna il Zarlino nelle Instituzioni, Part. 4. Cap. 17. come anche il Tigrini nel suo Compendio della Musica, Lib. 3. Cap. 5. qual nota queste parole nel margine: *Possunt Toni ordinari in quolibet loco manus, ubi species, quæ ipsos formant, superiùs, & inferiùs possunt propriè ordinari.* Franchino Gafurio nella sua Pratica di Musica, Lib. 1. Cap. 8. lo afferma, dicendo: *Potest insuper unusquisque Tonus in Introductorio concipi, ubicunque ejus latera, seu species noscuntur extendi.* Luigi Dentice ne' suoi Dialoghi di Musica, dice, che tutte le specie delle Ottave si possono trasportare, purchè si lochino li Semituoni ne' suoi proprj luoghi. Accorda con esso Gio: María Lanfranchi nelle sue Scintille Part. 3. Che se si facesse il contrario, non sarebbe un trasportare, ma un rovinare il Canto. Se ciò è vero, come in fatti è certissimo, non può essere, che quella Cantilena, che avrà la sua terminazione in *a la mi re* acuta, sia di Primo Tuono, ò Secondo Irregolari; ne meno quella, che avrà la sua Finale nella Posizione di ♮ *mi* acuta, sia Terzo, ò Quarto Tuono Irregolari; ne anche quella, che avrà la sua Cadenza finale in c acuta, ò C grave, sia Quinto, ò Sesto Tuono, ò pure Settimo, ò Ottavo Tuono Irregolari; e finalmente quella, che finirà nella Corda di d acuta, sia di Settimo, ò Ottavo Tuono Irregolari, come quattro Note assegnate dagli Autori sodetti per li Tuoni Irregolari, ò pure, come vogliono, trasportati; e non sono differenti d'opinione il P. Avella nelle sue Regole di Musica, Tratt. 3. Cap. 53. 54. Vincenzo Lusitano nella sua Introduzione di Canto Fermo; il P. Vallara nella sua Scuola Corale Part. 3. Cap. 7. dicendo di più, che hanno la stessa forza, e virtù de' Regolari, per esser consimili nel fine, e nell' operare. Non si dobbiamo servire di queste Lettere Confinali a, ♮, c, d, per gli Otto Tuoni regolari trasportati, secondo il parere de' sodetti, e come insegnano molti, e molti Maestri di Canto Fermo, perchè non si possono ridurre naturalmente alla regolarità, cioè non possono avere le specie de' Regolari, con le quali vengono formati, se non con li segni non praticati nel Canto Fermo, cioè col ✗ in *f fa ut* acuta. Per trasportarli adunque regolarmente, senza che venghino variate le specie di ciascun Tuono regolare, le Corde saranno g, a, ♮, c acute, portando il Canto una quarta alta con l'ajuto del b molle; e in questo modo nella Posizione di *g sol re ut* acuta verranno a terminare il Primo, e Secondo Tuono; in a il Terzo, e Quarto; in ♮ il Quinto, e Sesto; in c il Settimo, & Ottavo Tuono. Così insegna il Tigrini nel suo Compendio della Musica, Lib. 3. Cap. 5.

Si

Si possono anche trasportare una quinta bassa, parimente con l'ajuto del b molle, con le medesime specie de' Regolari; e le sue Corde saranno Γ, A, B, C. Così nella prima finirà il Primo, e Secondo; nella seconda il Terzo, e Quarto; nella terza il Quinto, e Sesto; nella quarta il Settimo, & Ottavo. Ma perchè in questo caso bisogna necessariamente uscire fuori della Mano di Guido, però il Secondo, e Quarto Tuono sono incapaci. Si deve di più avvertire, che il b molle sempre si deve mettere in Casa propria, cioè nella Lettera B grave, & acuta, come si vede nell' Esempio seguente.

Primo Tuono. — *una 4. alta.*
1. Tuono Trasport. — *una 5. bassa.*
2. Tuono. — *una 4. alta.*
3. Tuono. — *una 4. alta.*
3. Tuono. — *una 5. bassa.*
4. Tuono. — *una 4. alta.*
5. Tuono. — *una 5. bassa.*
6. Tuono. — *una 4. alta.*
6. Tuono. — *una 5. bassa.*
7. Tuono. — *una 5. bassa.*
8. Tuono. — *una 4. alta.*
8. Tuono. — *una 5. bassa.*

Li sovraposti Esempj insegnano, che malamente intesero quelli, che assegnarono le sodette quattro Lettere Confinali, a, ♮, c, d, a' Tuoni irregolari, per ragione, che la Confinale ♮ non è, nè può mai esser capace naturalmente di Tuono, per non potersi dividere la sua Diapason Armonicamente in quinta, e quarta; standocchè si vede benissimo, che dalla

Posizione B alla F, che dovrebbe essere la Diapente ascendendo, vi è una Semidiapente, che vuol dire una Quinta composta di due Tuoni, e due Semituoni; differendo dalla Quinta perfetta, quale, come abbiamo veduto, costa di tre Tuoni, & un Semituono; sicchè per questa parte è incapace di Tuono. In secondo luogo, se osserveremo le Posizioni F, e ♮, che dovrebbero formare una Diatessaron, sono da questa differenti, perchè la Diatessaron costa di due Tuoni, & un Semituono, e quella è composta di tre Tuoni perfetti, che vale a dire d'un Tritono. Questa è la causa, per cui non si può formar Tuono Autentico con questa Diapason B, e ♮, ò pure un'Ottava sopra, che sarà il medesimo, e non perchè la Posizione di *bfa♮mi* abbia due suoni differenti, come dicono alcuni. Il Zarlino nelle sue Dimostrazioni, Ragionam. 5. Prop. 10. lo spiega con la seguente Figura.

B	C	D	E	F	G	a	♮
Sem. mia.	*Tuono.*	*Tuono.*	*Sem. ma.*	*Tuono.*	*Tuono.*	*Tuono.*	*Settima Specie della Diapason.*
B	*Semidiapente.*			F	*Tritono.*		♮

Parimente se terminasse una Cantilena nella Posizione di *dlasolre* acuta, non differirebbe punto dal Primo Tuono, se non per esser posto all'Ottava alta, essendo uniformi nella Diapente, e Diatessaron, come facilmente si può vedere; e non muta specie quella Diapason, che è trasportata dall'acuto al grave, nè dal grave all'acuto, mentre, come dice il P. Illuminati nel suo Tesoro Illuminato, Lib. 1. Cap. 39. non sono le Note, che fanno le Specie, ma sono gl'Intervalli; e le Note stanno come termini degl'Intervalli, cioè dividono gl'Intervalli. Da tutto ciò, che sino ad ora si è detto, possiamo benissimo conoscere, che si trovano nel Canto Fermo li dodici Tuoni sodetti; e quelli, che dissero, e di presente affermano essere se non otto, s'ingannano di gran lunga, perchè la pratica ce lo insegna. E questo basti, riserbandomi il discorrerne diffusamente in altro luogo.

CAP. XVII.

Della natura, e qualità de' Tuoni, e suoi effetti.

SArà necessario non solo per quelli, che bramano saper cantare aggiustatamente, e con le regole assegnate per tal effetto, ma anche per chi

volesse comporre qualche Canto sopra gli Otto Tuoni ordinarj, sapere la di loro natura, e gli effetti, che cagionano negli animi degli Ascoltanti. Dicono gli Autori, che qualunque Tuono degli Otto sodetti per mezzo delle loro occulte qualità, è atto a placare, ò pure a muovere uno de' quattro Umori naturali, cioè, ò il Sangue, ò la Collera, ò la Malenconía, ò la Flemma. E che sia il vero, il Primo Tuono Autentico è atto a muovere la Flemma, e chiamare l'Uomo dal sonno, e scacciare la pigrizia, e malenconía; e di questo se ne possiamo servire, per ispiegare ogni sorte di senso; e quando si dovesse comporre qualche Cantilena, e si volesse spiegare qualche bellezza, ò qualche altra cosa di grande, questo Tuono sarà proprio, come afferma l'Avella nelle sue Regole di Musica, Tratt. 3. Cap. 52.

Il Secondo Tuono Plagale opera al contrario del suo Autentico, mentrecchè questo più tosto è soave, e piacevole, provoca al sonno, e placa la Flemma già mossa dal Primo. Sotto questo Tuono si devono cantare sensi lagrimevoli, e lamentevoli, d'umiltà, e di bassezza, e simili.

Il Terzo Tuono Autentico si deve cantare sotto sensi d'ira, e di sdegno, come sarebbe a dire di Guerra, di Crudeltà, di Vanagloria, di Superbia, e simili; e questo canta per ♮ quadro.

Il Quarto Tuono Plagale è deprecativo, e si deve cantare sotto sensi di quiete, e di lamenti; e questo mitiga la Collera, e canta per ♮ quadro.

Il Quinto Tuono Autentico è assai modesto, allegro, e dilettevole, e muove il Sangue. Il suo Canto solleva, e rallegra gli affetti, a quelli, che sono sottoposti ad umori malenconici.

Il Sesto Tuono Plagale si deve spiegare con sensi di Divozione, essendocchè egli provoca al pianto, placa il Sangue, muove a pietà, & altri simili.

Il Settimo Tuono Autentico può rappresentare tutti li sensi già detti di sopra nel Terzo, Quarto, e Quinto Tuono; e si canta per ♮ quadro.

L'Ottavo Tuono Plagale ha una dolcezza naturale più, che ogni altro Tuono, e domina la Malenconía, e le afflizioni, e gli sconsolati: e quando si desiderasse di ottenere da Dio qualche Grazia, dobbiamo servirsi di questo, come più proprio; e si devono cantare ancora sotto di questo Tuono li sensi di Gloria, e di Beatitudine, mentre muove alla Divozione. Tutte le dette qualità per tutti gli Otto Tuoni, sono contenute ne' seguenti Versi.

Lætitiam Primus spirat, lacrymasque Secundus:
Tertius asper adest, mollescit Quartus amore:
Delectat Quintus, pietati Sextus inhæret:
Septimus inde minis, & questibus horridus exit:
Octavus placido modulatur gaudia cantu.

 Questo

Questo modo fu osservato da S. Gregorio nel comporre l'Antifonario, e Graduale, & altri Libri di Canto, appropriando il Tuono al senso delle parole; e così sarà a noi facile il giudicare i Tuoni senza vedere nè il principio, nè mezzo, nè fine della Cantilena, ma le sole parole, quando però sono regolati alla forma sodetta; non potendo regolarci in tal modo alcune Composizioni di cert'uni, quali per farsi creder saputi, ancorchè non sappiano li principali fondamenti del Canto, mettono moltissime Note sopra di una Carta rigata, non cagionando queste altro effetto, che mostrarci quel bel loro pensiere, e passaggio di Note; ma poi se si esamina bene il tutto, non si trova altro, che confusioni, senza alcuna forma, ò specie di Tuono; e con tant'altri errori, quali stimo bene tacere, per non esser considerato Critico delle altrui operazioni, quantunque io parli con giusto fondamento, e con verità infallibile.

CAP. XVIII.

Come la Finale non è sufficiente, per conoscere un Tuono.

COncordano li Pratici, che si debba giudicare di qual Tuono sia una Cantilena dalla Nota finale, e non avanti, essendocchè ogni cosa si giudica dal fine; ma questa loro opinione può essere molte volte fallace, secondo il Zarlino nelle sue Instituzioni Part. 4. Cap. 30. dicendo, che prima si deve giudicare dalla forma della Cantilena, e dopo dal suo fine, cioè dalla sua Corda finale; perchè essendo la forma quella, che dà l'essere alla cosa, è anche di dovere, che non dalla Corda finale solo, ma da tutta la forma contenuta nella Cantilena, cioè dal procedere, si faccia il giudizio. E che sia il vero: ne' Libri antichi ho ritrovato anch'io una Cantilena di Settimo Tuono, quale ha la sua Corda finale in ♮ acuta, Corda mezzana della sua Diapente; e questo può praticarsi parimente negli altri Tuoni Autentici, quali possono anche terminare nell'estrema Nota acuta delle loro Diapenti, come si è detto ne' Tuoni. Sicchè dunque si vede, che bisogna giudicare la Cantilena da tutta la sua forma essenzialmente, e non dalla sua Corda finale solamente.

CAP. XIX.

Come si conoscono i Tuoni nelle Antifone, e Responsorj.

NOn è meno necessario il conoscere li Tuoni, ò Tropi, di quello, che sin'ora abbiamo veduto; e per regolarmi secondo la Scuola comune, dirò, che le Antifone, quali, come dicesi, furono inventate da

S. Ignazio Martire, si conoscono dalla loro finale, e dalla prima delle sei Note seguenti immediatamente dopo la Pausa finale, sotto le quali stanno sei Lettere Vocali, con le quali vien formata la seguente parola *Evovae*; che vuol dire, che sono le sei Vocali estratte dal *Saeculorum Amen* de' Salmi, cioè, che si dicono dopo de' Salmi, come si vede in questa combinazione di Consonanti, e Vocali.

Consonanti.	S		C		L		R		M		M		N
Vocali.		E		U		O		U		A		E	
Tutte congiunte.	S	E	C	U	L	O	R	U	M	A	M	E	N

Adunque quando l'ultima Nota, cioè la finale d'un'Antifona, sarà in D grave, e la prima dell'*Evovae* in a acuta, cioè una quinta sopra detta finale, allora il Canto dovrà dirsi di Primo Tuono; dicendosi *Primus ad quintam Re, La*, come afferma Franchino nella Pratica di Musica, Lib. I. Cap. 8. con queste parole: *Principium autem Evovae Primi Toni Diapentes intervallo distat in acutum à finali praecedentis Antiphonae corda.*

Se l'ultima Nota, cioè la finale d'un'Antifona, sarà nella medesima Corda D grave, e la prima dell'*Evovae* sarà in F grave, che vuol dire una terza sopra detta finale *inclusivè*, come s'intende di tutte, sarà Secondo Tuono; e si dice *Secundus ad Tertiam Re, Fa*. Franchino: *Cujus igitur Antiphona finierit in D sol re, ejusque Saeculorum in F fa ut gravem possideat primordii Secundi Toni lege judicabitur.*

Quando l'ultima Nota finale dell' Antifona sarà in E grave, e la prima del *Saeculorum* sarà in c acuta, cioè sei Note sopra detta finale, allora sarà Terzo Tuono; e si dice *Tertius ad Sextam Mi, Fa*. Franchino dice: *Evovae autem Tertii Toni incipitur in c sol fa ut, scilicet in Sextam supra finalem Antiphonae.*

Essendo l'ultima Nota dell'Antifona in E grave, e la prima dell' *Evovae* in a acuta, cioè una quarta sopra detta finale, dovrà dirsi Quarto Tuono; dicendosi *Quartus ad quartam Mi, La*. Franchino: *Omne autem Evovae Quarti Toni incipitur in quartam cordam supra finalem Antiphonae praecedentis.*
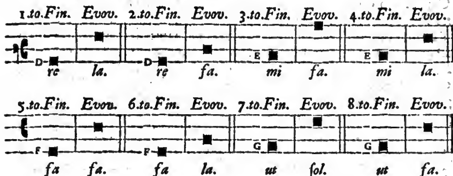
Se l'ultima Nota dell' Antifona sarà in F grave, e la prima del *Saeculorum* sarà nella c acuta, cioè una quinta sopra detta finale, allora sarà di Quinto Tuono; e si dice *Quintus ad quintam Fa, fa*. Franchino: *Evovae verò Quinti Toni incipitur in c sol fa ut, scilicet in quintam super finalem Antiphonae cordam.*

Quando l'ultima Nota dell'Antifona sarà in F grave, e la prima dell' *Evovae* sarà in a acuta, cioè una terza sopra detta finale, dovrà dirsi

di Sesto Tuono; e si dice *Sextus ad tertiam Fa, La*. Franchino: *Quum autem Antiphona terminaverit in F fa ut gravem, cujus Evovae principium teneat in tertiam supra finalem, scilicet in a la mi re acutam, Sexto Tono describenda est*.

Se l'ultima Nota dell'Antifona sarà in g acuta, e la prima del *Saeculorum* sarà in d acuta, cioè una quinta sopra la detta finale, si dirà Settimo Tuono; e si dice *Septimus ad quintam Ut, Sol*. Franchino: *Evovae igitur incipiens in d la sol re, cujus Antiphona terminaverit in g sol re ut gravem, Septimo solet ascribi Tono*.

Se finalmente l'ultima Nota dell'Antifona sarà in g acuta, e la prima dell' *Evovae* sarà in c acuta, cioè una quarta sopra detta finale, sarà di Ottavo Tuono; e si dice *Octavus ad quartam Ut, fa*. Franchino nella sua Pratica di Musica, Cap. e Part. come sopra: *Evovae autem octavae Psalmodiae incipit in c sol fa ut, intensum quidem Diatessaron intervallo supra finalem Antiphonae vocem*. E per maggior intelligenza mostrerò il tutto in pratica.



Crederei, che si dovessero capire li sovraposti Esempj, senza altra spiegazione, mentre si vede benissimo, che in primo luogo vi è la Lettera con appresso una Nota, quale sarà la Finale; e la prima, che segue dopo la Sbarra, sarà la Nota prima dell' *Evovae*; così di tutte s' intende.

Dovrassi osservare la stessa regola, per conoscere li Responsorj, cioè, che l'ultima Nota della prima Parte del Responsorio, che è l'ultima avanti al Versetto, sarà la Nota finale del Responsorio, e del Tuono; e la prima Nota del Versetto dovrà servire come la prima dell' *Evovae*; così osservando in tutti li Responsorj, e si troverà, che sono uniformi alle regole date per le Antifone.

Sono però eccettuati alcuni Responsorj, quali poche volte seguono la sodetta regola; e particolarmente nel Primo Tuono, quale ha la sua finale in D grave nel fine della prima Parte, e la prima del Versetto, quale gene-

generalmente devesi considerare come la prima dell' *Evovae*, comincia in C grave, cioè un Tuono più basso. Sicchè essendo la Nota finale del detto Responsorio in D, & il principio del Verso in C, e non in a acuta, una quinta sopra detta finale, come dovrebbere essere, per esser Primo Tuono, sarà Secondo. Ve ne sono alcuni, quali per non dilungarmi troppo, stimo bene lasciargli conoscere al vostro talento, e alla vostra pratica.

Quando il Versetto comincerà nella stessa Posizione, nella quale terminerà la prima Parte del Responsorio, saranno sempre Autentici.

CAP. XX.

Modo di conoscere i Tuoni negl' Introiti, Graduali, Alleluja, Tratti, Offertorj, e Postcomunioni.

PEr conoscere di qual Tuono siano gl' Introiti, dobbiamo servirsi necessariamente del Tuono del Salmo seguente; che se l' Intuonazione del Salmo sarà di Primo Tuono, cioè *Fa*, *sol*, *la*, anche di Primo Tuono sarà l' Introito: così di tutti gli altri Tuoni. Si conoscono parimente dalle Specie Maggiori, ò Minori, che sono la Diapente, e Diatessaron &c. quali Specie alcune volte si trovano nel principio della Cantilena, talora nel mezzo, & alle volte quasi nel fine.

Non si serve delle sodette regole l' Introito di S. Gio: Battista, che incomincia con queste parole: *De ventre &c.* che è di Secondo Tuono, e pure il Salmo, che gli siegue, è di Primo. La ragione assegnata da alcuni Autori è, perchè essendo stato S. Gio: Battista *Porta utriusque Testamenti*, così la Chiesa volle mostrare, e mostra di presente il Testamento Vecchio nell' Introito di Secondo Tuono, spargendo lagrime senza la Persona del VERBO: & il Testamento Nuovo nel Salmo di Primo Tuono, che chiudendo la Porta alle lagrime, l'apre all'allegrezza, quale si spiega col detto Primo Tuono.

Non si devono giudicare li Graduali da per sè soli, ma li Graduali, e Versi assieme, quali formano un Tropo, una sola Cantilena, un solo Tuono; e non può giudicarsi l'uno, quando non è unito con l'altro. Questi dal fine del secondo Verso si conoscono, e dalle Specie; e seguono la regola delle Finali delle Antifone, e da' principj dell' *Evovae* già sopra mostrati. Sono da molti chiamati misti li Graduali, perchè hanno la Diatessaron sopra, e sotto la Diapente, però computandovi il primo, e secondo Verso, essendo il primo Verso Plagale, & il secondo Autentico; però la terminazione principale del Tuono non è il fine del Verso, ma bensì quello del Graduale, perchè il termine del Verso non sempre termina

mina nella stessa Posizione, dove finisce il Graduale, come si può vedere nel Graduale della Feria terza della Prima Domenica di Quadragesima, qual finisce in *g sol re ut* acuta, & il Verso *Elevatio manuum &c.* termina in ♮ *mi* acuta. Sicchè si conchiude, che il solo Graduale non può dare la perfezione, e cognizione del Tuono, perchè può mancare delle sue quinte, ò quarte necessarie; ma quello, che manca nel Graduale, si ritrova nel Verso; & unendo l'uno con l'altro, si potrà fare il giudizio.

Non può dirsi di qual Tuono sia un'Alleluja, quando anch'esso non si unisce col suo Verso, perchè l'Alleluja col Verso formano il Tuono. E' vero, che per conoscere il Tuono per la finale, è bastevole il solo Alleluja; ma per conoscerlo per le Specie, vi abbisogna l'Alleluja, & il Verso uniti, per la ragione stessa de' Graduali; perchè non sempre finisce il Verso, ove termina l'Alleluja, come si può vedere nella Quarta Domenica dell'Avvento, ove l'Alleluja termina in E grave, & il suo Verso in D pure grave.

Sono parimente un solo Tuono li Tratti con li Versi; & ancorchè li Versi abbiano la stessa terminazione de' Tratti, tuttavia la principale terminazione del Tuono non è il fine de' Versi, ma quella del Tratto. Avvertasi però, che bisogna sempre considerare le Specie di Diapente, e Diatessaron, & in mancanza di queste li Ditoni, ò Semiditoni spettanti al Tuono: così in tutte le Cantilene, che non hanno di loro verun Verso; come sarebbe a dire Postcomunioni, Kyrie, Glorie, Sanctus, Agnus, Sequenze, Credi, &c.
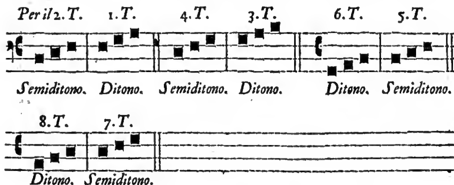
CAP. XXI.

Come si può giudicare un Canto di poca ascesa.

Questa regola è assai necessaria, e ricerca non poco di studio, & applicazione, per saper conoscere le Specie Maggiori, e Minori della Cantilena, come abbiamo dimostrato in altro luogo, quali Specie sono, la Diapente, e Diatessaron; ma quando in detto Canto non vi si trovassero queste Specie, vi abbisogna un'altra cognizione, e sarà il sapere conoscere un Tuono, per mezzo de' Ditoni, e Semiditoni: che però stimo bene mostrarvi praticamente li detti per tutti gli Otto Tuoni regolari.

Dirò adunque, che gli Otto Tuoni sono regolati, ò accompagnati a due a due, cioè l'Autentico col suo Plagale; e questi Tuoni hanno la loro Diapente comune, quale si divide in due Terze, l'una Maggiore, l'altra Minore. Mi spiego. Il Primo, e Secondo Tuono hanno la Diapente, che

che vien divisa in due parti, cioè in due Terze, una minore, chiamata Semiditono, l'altra maggiore detta Ditono; & è la presente, con la quale metterò anche le tre altre per li Tuoni Autentici, e Plagali.



Dovrassi avvertire, che per dividere queste Diapenti in due parti, si deve osservare la stessa regola mostrata nella divisione della Diapason ne' Tuoni; cioè, che la Nota mezzana di detta Diapente sia comune ad ambedue le Terze, servendo all'una, & all'altra, come si vede nel sovraposto Esempio: quella, che è di sopra, si dovrà assegnare per Terza a' Tuoni Autentici; e quella, che stà di sotto, cioè la prima, a' Tuoni Plagali.

Non a caso ho mostrato le divisioni di queste quattro Diapenti in Ditoni, e Semiditoni, ma solo per farvi vedere come possiamo servirsi di queste, per conoscere di che Tuono sia la Cantilena, che poco ascende. Hanno in simil caso tanta forza le sodette Terze, che bene spesso prevalgono a molte altre regole, come si può vedere in pratica in alcuni Canti Ecclesiastici; e in particolare nell'Antifona del *Benedictus*, *Euge Serve bone &c.* quale a causa dell'ascesa dovrebbe essere di Secondo Tuono, e pure comunemente vien giudicata di Primo, per ragione di quella Terza maggiore *Fa*, *sol*, *la*, e *Fa*, *la*. La stessa ragione si osserva nell'Antifona delle Vergini, *Hæc est Virgo sapiens &c.* la prima delle Laudi; & in altrettanti luoghi, che con la pratica saranno da voi osservati. Così afferma il P. Illuminati nella sua Illuminata, Lib. 2. Cap. 12.

CAP. XXII.

Altro modo per conoscere un Canto di poca ascesa.

SI possiamo anche servire di detta Corda media, che divide le Diapenti in due Terze, quale viene da' Pratici chiamata *Corda comune*. Per cono-

conoſcere li Tuoni di poca aſceſa, che non abbiano alcuna Specie, nè Maggiore, nè Minore, inſegna il P. Avella nelle ſue Regole di Muſica il modo faciliſſimo. Queſta Corda media, in queſto caſo vien chiamata con altro vocabolo, cioè *Corda Giudiciale*. La prima ſarà in F grave, che ſervirà per il Primo, e Secondo Tuono; la ſeconda in g acuta, che ſarà per il Terzo, e Quarto Tuono; la terza in a acuta, che dovrà ſervire per il Quinto, e Seſto Tuono; la quarta ſarà in ♮ acuta, che ſarà per il Settimo, & Ottavo Tuono. Per ſaper dunque di che Tuono ſia un Canto di poca aſceſa, per eſempio, ſe la Cantilena terminerà in D grave, e non avrà che quattro Note, ò cinque di ſopra, e niuna ſotto la detta D finale, ſi troverà ſubito la Corda Giudiciale, che ſarà F grave, per eſſere una Terza ſopra la D ſodetta; qual Corda F, ſe ſarà più ſpeſſo percoſſa dalla Terza ſopra, cioè da *La* di *a la mi re*, ſarà giudicata di Primo Tuono. Se per il contrario ſarà percoſſa più ſpeſſo dalla Terza ſotto in D, ſarà Secondo Tuono: ò pure per maggior facilità; ſe ſopra la Corda Giudiciale ſaranno più Note, che di ſotto detta Corda, ſarà quel Canto Autentico; e ſe ſaranno più Note di ſotto, ſarà Plagale. Se poi foſſero eguali le Note, cioè, che ne foſſero tanto ſopra, quanto ſotto, ſi dovrà dare la precedenza all'Autentico, come più degno, e Signore. Laſcio gli Eſempj, perchè crederò d'eſſermi ſpiegato abbaſtanza, e ſi può il tutto mettere in pratica da ognuno con grandiſſima facilità.

Si poſſono anche conoſcere dalle loro proprietà, e motivi naturali queſti Canti di poca aſceſa, e tutti gli altri ancora; cioè, che l'Autentico ſi muove naturalmente ad un modo, & il Plagale ad un'altro. La proprietà degli Autentici è, che s'alzano ſubito alla loro Diapente, ò dopo poche Note; & i Plagali naturalmente diſcendono ſubito, ò dopo poche Note alla loro Diateſſaron; e quand'anche non diſcendeſſero, ne meno aſcendono alla Diapente, e quando vi arrivaſſero, non vi ſi fermano a far la prima Pauſa; e queſte ſono regole generali. E' vero però, che qualche volta ſono fallaci, verificandoſi quel detto: *Omnis Regula exceptionem patitur*.

CAP. XXIII.

Altro modo di conoſcere, ſe un Tuono è Autentico, ò Plagale.

PRima d'inoltrarmi, mi par bene dare qualche cognizione, per giudicare, ſe un Canto ſia Autentico, ò Plagale; il che è aſſai neceſſario per chi deſidera farſi ben pratico. Dirò primieramente, che ſe un Canto, v. g. terminerà in *g ſol re ut* acuta, & aſcenderà ſino a *gg ſol re ut* ſopracuta, che ſarà la ſua Diapaſon, e parimente diſcenderà una Terza ſotto la ſua

la ſua finale regolare, certamente, ſecondo le regole comuni, diremo, che detto Canto ſarà di Settimo Tuono perfetto, Miſto imperfetto col ſuo Plagale. E pure ſe queſto Canto avrà due Diapenti ſpettanti ad altro Tuono, cioè al ſuo Plagale Ottavo, dovrà dirſi Ottavo, e non Settimo, ancorchè aſcenda la ſua Diapaſon intiera, e perfetta, perchè in detto Canto vi ſi trovano quelle due Diapenti appartenenti all'Ottavo Tuono; e ſi dirà Ottavo imperfetto, Miſto perfetto col ſuo Autentico. Queſta è dottrina del P. Illuminati.

Parimente ſe una Cantilena terminaſſe in F grave, e non aſcendeſſe all' Ottava, ma che aſcendeſſe ſette Note ſopra la ſua finale, e ne diſcendeſſe quattro, che è la Diateſſaron perfetta del Seſto Tuono, non v'ha dubbio, che noi, ſenz'altra rifleſſione la giudichereſſimo di Seſto Tuono perfetto, Miſto imperfetto col Quinto; e pure ſe in detta Cantilena vi ſaranno almeno due Diapenti ſpettanti al Quinto Tuono, dovrà dirſi di Quinto; e ſi dirà Quinto Tuono imperfetto, Miſto perfetto col Seſto ſuo Plagale. Ogni Cantilena adunque non dovraſſi giudicare ſolo per l'aſceſa, e diſceſa, ma neceſſariamente per le Specie Maggiori, e Minori, come abbiamo detto altre volte, eſſendo quelle, che danno la vera cognizione del Tuono, quando però vi ſaranno; e non eſſendovi, per l'altre regole accennate antecedentemente.

Crederò d'aver detto molto, benchè brevemente, intorno alli Tuoni. E ſe penſaſſi d'incontrare il genio de' Studioſi, direi anche d'avvantaggio; ma perchè ſo, che queſto è ſufficiente, per avere, ſe non in tutto, almeno in buona parte data la vera cognizione del Canto Fermo, voglio dar fine a queſto Terzo Libro, riſerbandomi nel ſeguente moſtrare le Intuonazioni de' Salmi Maggiori, e Feſtivi, con le loro Finali proprie per ciaſcun Tuono; & altre coſe neceſſarie ad un buon Cantore.

Fine del Terzo Libro.



IL

IL TUTTO IN POCO.

OVERO

IL SEGRETO SCOPERTO.

LIBRO QUARTO.

CAP. I.

De' Principj di ciascun Tuono.



Ono ormai così facili le Intuonazioni ordinarie de' Salmi, che quasi mi arrossisco in dimostrarle, essendo queste più, e più volte state spiegate dagli Autori; ma perchè rifletto, che queste sono anche necessarie, per compimento di quest' Opera, voglio parlarne brevemente. Prima di questo, stimo assai bene fare qualche discorso sopra li Principj de' Tuoni; cioè in quali Posizioni può regolarmente incominciare qualunque degli Otto Tuoni; il che non sapendo il Cantore, sarà sempre considerato poco pratico. Onde per dar principio a questo Quarto Libro, incomincerò dal Primo Tuono.

Questo ordinariamente, e regolarmente dovrebbe avere solo quattro principj; cioè sopra le stesse quattro Corde dimostrate per le Cadenze de' Tuoni, come dice il Zarlino nelle sue Instituzioni Armoniche; li Moderni però ne hanno cinque più usitati, e sono nelle Posizioni seguenti, C, D, F, g, a: e che sia il vero; se osserveremo l'Antifona del *Magnificat* nella Vigilia di Tutti li Santi, che comincia *Angeli*, *Archangeli*, *&c.* vedremo, che ha il suo principio in C grave. L'Antifona *Sacerdos in æternum &c.* ne' primi Vespri della Vigilia del Corpo del Signore, comincia in D grave. L'Antifona *Pulcra es &c.* nella Vigilia dell' Assunzione della Beata Vergine, ha il suo principio in F grave. L'Antifona *Ave Maria &c.* nell'Annonciazione della Vergine Santissima, comincia in g acuta; e finalmente l'Antifona finale *Salve Regina &c.* ha il suo principio in a acuta.

Il Secondo Tuono ha quattro principj più usitati, che sono A, C, D, F gravi. Comincia in A l'Antifona *Miserator Dominus &c.* nella Vigilia del Corpo del Signore. In C l'Antifona *Angelorum esca &c.* nella Vigilia

del

del Corpo del Signore. In D l'Antifona *Ascendens Jesus in Navim &c.* nella Domenica Quarta dopo la Pentecoste, *ad Benedictus*. In F la prima Antifona del terzo Notturno, nel Matutino di Santa Cecilia, *Credimus Christum &c.*

Può anche terminare in E grave, ma rare volte; come si vede nella prima Antifona del Vespro nell' Officio de' Morti *Placebo Domino &c.*

Quattro principj più usitati ha il Terzo Tuono, e sono questi E, F, g, c. Comincia in E l'Antifona *Gloria laudis &c.* nella Festa della Santissima Trinità. In F *Nunc scio &c.* In g l'Antifona *Dum esset Rex &c.* nella Festa della B. V. della Neve. In c *Domine mi Rex &c.*

Il Quarto Tuono ha cinque principj più usitati, e sono C, D, E, F, g. L'Antifona *Te Deum Patrem &c.* comincia in C, nella Festa della Santissima Trinità. In D l'Antifona *Stetit Angelus &c.* nella Dedicazione di S. Michele. In E l'Antifona *Sancta Maria &c.* nella Festa della B. V. della Neve. In F l'Antifona *Quid vobis videtur &c.* nella Domenica 17. dopo la Pentecoste. In g l'Antifona *O' Mors ero &c.* la prima delle Laudi nel Sabbato Santo.

Il Quinto Tuono ha ordinariamente quattro principj più usitati, cioè F, g, a, c. In F l'Antifona *Qui pacem ponit &c.* nella Vigilia del Corpo del Signore. In g Postcom. *Circuibo, & immolabo &c.* In a l'Antifona *Ex quo omnia &c.* nella Festa della Santissima Trinità. In c l'Antifona *Ecce Dominus veniet &c.*

Quattro principj più usitati ha il Sesto Tuono, e sono questi C, D, F, g. In C comincia *Qui manducat meam Carnem &c.* Postcom. In D Postcom. *Honora Dominum de tua substantia &c.* In F *Quæ Mulier &c.* nella Terza Domenica dopo la Pentecoste. In g l'Antifona *Observa Fili mi &c.*

Il Settimo Tuono ha sei principj più usitati, cioè E, g, a, ♮, c, d. Comincia in E l'Antifona *Qui persequebantur justum &c.* nella Festa di S. Andrea Apostolo. In g l'Antifona *Lucia Virgo &c.* nella Festa di Santa Lucía. In a l'Antifona *Ipse præibit &c.* nella Natività di S. Gio: Battista. In ♮ l'Antifona *Misit Dominus &c.* nella Vigilia di S. Lorenzo. In c *Confortatus est*, nel Comune degli Apostoli. In d *Cum jucunditate &c.* nella Natività della Beata Vergine.

Sei principj più usitati ha l'Ottavo Tuono, quali sono C, D, F, g, a, c. In C comincia l'Antifona *Cum venerit Paraclytus &c.* nel Sabbato fra l'Ottava dell'Ascensione. In D l'Antifona *Hierusalem gaude &c.* nella 3. Domenica dell'Avvento. In F l'Antifona *Ego sum Pastor ovium &c.* nel Sabbato avanti la 2. Domenica dopo Pasqua. In g l'Antifona *Corde, & animo &c.* nella Vigilia di S. Lorenzo. In a *Laurentius bonum opus &c.* In c l'Antifona *Ecce Ancilla &c.* nell' Annonciazione della Beata Vergine.

Tutti gli accennati Principj sono li più usitati per ogni Tuono; e questi possono servire di qualche cognizione, per saper distinguere un Tuono dall'altro: con questo però, che si deve osservare la Finale della Cantilena, senza della quale, parlando generalmente, è impossibile poter giudicare, perchè, come si è veduto, molti Tuoni si servono d'una medesima Lettera, ò Posizione per loro Principio; perchè in C cominciano li Tuoni seguenti: 1.2.4.6.8. In D, 1.2.4.5.6.8. In E, 3.4.7.8. In F, 1.2.3.4.5.6.8. In g, 1.3.4.5.6.7.8. In a, 1.5.7.8. In ♮, 7. In c, 3.5.7.8. In d, 7. In A, 2. Sicchè si vede, che le Lettere sono comuni a più Tuoni, fuorchè la ♮, e d, che servono solo per il Settimo Tuono; e la Lettera A, che serve solo per il Secondo, non essendovi altro Tuono, che possa avere regolarmente tali Principj, come si può vedere ne' Libri Corali, però corretti, perchè ne ho veduti alcuni, che sbagliano molto, per esser mal notati. Questo basti, avendo detto ciò, che può dirsi in questo particolare; e seguiteremo a mostrare gli effetti, che oprano li detti principj.

CAP. II.

Li diversi principj de' Sæculorum *de' Tuoni fanno diversi effetti.*

GRan diversità si scorge apertamente nelli *Sæculorum* de' Salmi, e questa vien cagionata dalla diversità de' Principj, i quali fanno, che venghino molti modi di Composizioni, ò specie, ò forme di melodía, e sonorità, secondo la disposizione delle Note, per il diverso lor motivo, ò per dir meglio, moto. Questi *Sæculorum*, che noi diciamo *Evovae*, siccome sono diversi, così diversi sono anche gli effetti, che oprano negli Uditori, & hanno diversi fini le loro terminazioni; e benchè molti dicono, che siano stati fatti a caso, perchè vedono, che in un' istesso Tuono si trovano molti, e diversi *Sæculorum*, questi sanno poco quello, che dicono in questo genere, e parlano da poco saputi; mentre questi sono stati fatti con grand'ordine, e maestría, & anche per necessità: perchè gli hanno così regolati a solo fine, che corrispondano li Principj sodetti alli *Sæculorum* seguenti; quali Principj dovendo replicare dopo il fine de' Salmi, è necessario, che corrisponda il fine dell' *Evovae* al principio dell'Antifona con consonanza, & ordine. Ma perchè vediate in pratica quanto si è detto, dirò, che siccome il Primo Tuono ha cinque principj più usitati, così avrà ancora cinque *Sæculorum* differenti.

Quelle Antifone, che hanno principio in D grave, e toccando la C grave ascendono ad a acuta, Diapente loro, con alcune Note intermedie, come l'Antifona *Dum esset summus Pontifex &c.* d'un Confessore Pontefice; ò pure

ò pure cominciano in D grave, toccando la F grave per salto, e dopo toccando la C grave si portano alla loro Diapente con alcune Note intermedie; come l'Antifona *Virgo Prudentissima &c.* nella Vigilia dell' Assonzione della Beata Vergine, hanno questo *Sæculorum*.



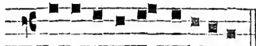
Quelle poi, che hanno il loro principio in D grave, e subito ascendono all'a acuta per salto, come l'Antifona *Vos Amici mei estis &c.* degli Apostoli; ò pure, che cominciano in F grave, e discendono gradatamente alla D grave, come l'Antifona *Volo Pater &c.* d'un Martire, hanno la loro terminazione in questo modo.



Quelle Antifone, che hanno il loro principio in C, e toccando la D si portano subito alla loro Diapente in *a la mi re* per salto, come l'Antifona *Erunt prava &c.* nella 4. Domenica dell'Avvento; ò pure, che cominciano in g, e portandosi per salto alla C grave, e ritornando in D toccheranno per salto l'*a la mi re*, come l'Antifona *Sanctificavit* nella Dedicazione della Chiesa; overo, che cominciano dalla F grave, e vanno per grado all'*a la mi re* acuta, come l'Antifona *Domine quinque talenta &c.* d'un Confessore non Pont. tutte hanno il seguente finimento di Salmo.

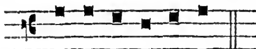


Quelle Antifone, che cominciano in C grave, e toccando la D si portano per salto ad F, d'indi ascendono ad a acuta; ò pure, per maggiore intelligenza, che hanno origine dalla C grave, e gradatamente ascendono ad a acuta con più Note, come l'Antifona *Domus mea &c.* nella Dedicazione della Chiesa, hanno questo *Sæculorum*.

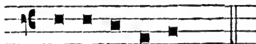


Quelle, che hanno principio in F grave, & ascendono ad a acuta per salto, come l'Antifona *Pulcra es &c.* nella Vigilia dell'Assonzione della Vergine Santissima; overo, che cominciano in a, come l'Antifona *Veniet*

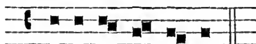
Dominus &c. nella 3. Domenica dell' Avvento, ricercano la seguente finale.



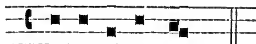
Il Secondo Tuono ha un solo *Sæculorum*, ò finimento di Salmo, quantunque abbia diverse specie di Cantilene, secondo la diversità de' principj, che ha; e tutti si riducono a questo.



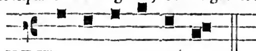
Il Terzo Tuono ordinariamente ha due *Sæculorum*, benchè quattro siano i di lui principj. Quando adunque l'Antifona comincerà in F grave, e si porterà a fare la prima Pausa nella c acuta per mezzo d'alcune Note, come l'Antifona *Calicem salutaris &c.* nella Vigilia del Corpo del Signore, avrà il *Sæculorum* nel seguente modo.



Quelle Antifone poi, che principiano nella g acuta, & ascendono alla c parimente acuta per salto, ò con una sola Nota tramezzata, come l'Antifona *Ecce Dominus noster &c.* nella 2. Domenica dell'Avvento, hanno la seguente *Evovae*.



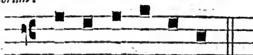
Il Quarto Tuono ha cinque principj più usitati, come si è detto, e quattro *Sæculorum*; il primo de' quali si vedrà nelle Antifone, che cominciano nella D grave, e s' incamminano verso *g sol re ut* acuta, ò *a la mi re*, come l'Antifona *In odorem &c.* nella Vigilia dell' Assonzione dalla B. V. e simili, che principiano nella C grave, & è il seguente.



Quelle, che cominciano nella E grave, e calando in D grave, ascendono poscia sino nella g acuta, ò pure ad a, come l'Antifona *Gratia Dei &c.*

nella

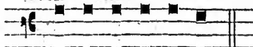
nella Converſione di S. Paolo Apoſtolo; ò pure, che principiano nella D grave, & aſcendono alla g acuta gradatamente, come l'Antifona *Rubum, quem viderat &c.* nella Circoncifione del Signore, hanno il ſeguente *Sæculorum*.



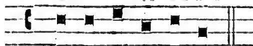
Quelle, che hanno l'origine dalla F grave, e diſcendendo per ſalto nella D, vanno poi aſcendendo, come l'Antifona *Pater juſte &c.* nel Sabbato avanti la Domenica delle Palme; ò che cominciano nella D, & aſcendono gradatamente, come l'Antifona *Innuebant Patri ejus &c.* nella Natività di S. Gio: Battiſta, hanno queſto *Sæculorum*.



Le Antifone, che hanno principio in E grave, e ſi portano alla lettera g acuta, ſenza toccare la F grave, come l'Antifona *Fidelia &c.* ò pure cominciano nella g acuta, come l'Antifona *In mandatis &c.* l'una, e l'altra nel Veſpro della Domenica, hanno il ſeguente *Evovae*.



Il Quinto Tuono, quantunque abbia quattro principj, tuttavia non ha, che un ſolo *Sæculorum*, riducendoſi tutti ſotto al medeſimo, & è il ſeguente.



Vero è, che alcune volte, come ſi vede in certi Libri, ſi ſerve ancora d'un' altro finimento di Salmo, ma però poco differente dal ſodetto, mentre creſce una ſola Nota di più per ſalto verſo l'acuto, & è queſto, che ſegue.

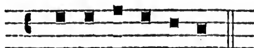


Il Seſto Tuono ha un ſolo *Sæculorum*, e benchè abbia quattro principj più

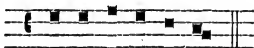
usitati, che fanno diverse melodie, tutte però si riducono sotto un finimento di Salmo, & è questo.



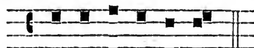
Il Settimo Tuono ha cinque *Saeculorum;* il primo de' quali avranno tutte quelle Antifone, che cominciano in *a la mi re* acuta; come l'Antifona *Misereor super Turbam &c.* nella Domenica 6. dopo la Pentecoste, & è il seguente.



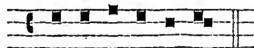
Tutte quelle Antifone, che cominciano in g acuta, e con Note intermedie ascendono alla loro Diapente in *d la sol re* acuta, come l'Antifona *Dum praeliaretur &c.* nella Dedicazione di S. Michele, e simili, hanno questo *Saeculorum.*



Quelle poi, che hanno il loro principio in g acuta, & ascendono per salto alla loro Diapente, cioè in *d la sol re* acuta, come l'Antifona *Puer, qui natus est nobis &c.* nella Natività di S. Gio: Battista, hanno questo finimento di Salmo.



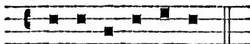
Le Antifone, che avranno l'origine dal *Mi* di ♮*mi* acuta, e gradatamente ascendono al *d la sol re* acuta, come l'Antifona *Misit Dominus &c.* nella Vigilia de' Santi Pietro, e Paolo; ò che hanno principio nella c acuta, come l'Antifona *Confortatur est &c.* degli Apostoli, hanno il seguente *Evovae.*



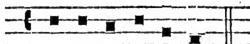
Quelle poi, che principiano in *d la sol re* acuta, come l'Antifona *Salve Crux pretiosa &c.* nella Festa di S. Andrea Apostolo, e simili, hanno questo *Saeculorum.* L'Ot-



L' Ottavo Tuono ha due soli *Sæculorum*; il primo de' quali dovrà essere nel fine di quelle Antifone, che hanno principio nella c acuta, come l'Antifona *Euntes ibant &c.* nel Comune degli Apostoli; e sarà segnato in questa forma.



Tutte le altre Antifone poi d' Ottavo Tuono avranno il seguente finimento di Salmo.



Alli principj adunque delle Antifone necessariamente devono corrispondere li *Sæculorum*, ò finimenti de' Salmi, per poter facilmente riassumere il Canto con sonorità; essendo stati regolati in tal forma dal Santo Pontefice Gregorio, e poscia riformati, e confermati da Guido per comando Apostolico, & approvati, & abbracciati da tutta la Santa Chiesa; e non già posti à caso, come credono alcuni (mi sia lecito il dire) poco intelligenti del Canto Fermo. Non si devono adunque alterare in verun modo, per la causa sodetta, essendo stati applicati con bellissimo ordine; e si devono considerare, come opera dello Spirito Santo, a cui dobbiamo sottomettere tutti noi stessi, se pure professiamo d'essere, e veramente siamo veri Cattolici.

CAP. III.

Delle Intuonazioni de' Salmi per gli Otto Tuoni.

Avrei potuto dilungarmi d'avvantaggio negli antecedenti Capitoli; ma perchè vi sono altre cose più necessarie da mostrare, ho voluto tralasciare tutto quello, che potrete vedere praticamente, parendomi a sufficienza quel poco, che pur è molto, che ho mostrato. Ma giacchè quello, che sin quì si è detto ricerca anche di più, mi estenderò al meglio, che saprò, a farvi conoscere, come si devono intuonare li Salmi per tutti gli otto Tuoni, acciocchè possiate meco lodare il Signore Iddio ordinatamente

tamente nella sua Casa. Dice il Berardi nella sua Miscellanea Part. 1. Cap. 4. che S. Damaso Papa fu quello, che inventò le Intuonazioni de' Salmi; e Leone II. di nazione Siciliano le riformò, e le ridusse a quella forma, che si pratica oggigiorno nella Santa Chiesa; come anche afferma il Zarlino nelle Instituzioni Part. 4. Cap. 4. Tre sorti adunque d' Intuonazioni si fanno, cioè *Feriale*, *Festiva*, e *Maggiore*, che noi chiamiamo *Solenne*. La Feriale si canta con minor Note, e minor tempo della Festiva; la Festiva è differente dalla Feriale in questo, che nell' Intuonazione vi si dicono più Note, e vi si mette più tempo della Feriale nel cantarle. La Maggiore, ò sia Solenne differisce dalla Feriale, e Festiva, perchè questa si canta con più Note, e posatamente. Da queste tre sorti d' Intuonazioni possiamo conoscere, che si deve fare la distinzione dall' una all'altra, e diversamente si devono usare. L' Intuonazione Maggiore, ò Solenne si deve fare solamente nelli Cantici, cioè *Magnificat*, e *Benedictus*. Le Feriali, e Festive in tutte le Ore Canoniche, ne' Vespri, e Compieta, come anche ne' Salmi dopo gl' Introiti; così l' une, come l' altre Intuonazioni hanno le loro regole dalla finale; & hanno il principio d' Intuonazione diverso da quello delle Antifone mostrate di sopra.

CAP. IV.

Delle Intuonazioni Festive.

PEr cominciare regolatamente, sarebbe bene mostrare le Intuonazioni Feriali, quali sono con minor Note delle Festive, come abbiamo detto nell' antecedente Cap. dovendosi servire della stessa regola delle Festive, quali mostreremo più avanti; ma si deve intuonare dove appunto sarà la prima Nota dell' *Evovae*, e perciò voglio tralasciarle. Ma se qualche Salmo avesse tante Note, quante ne ha il Festivo, non per questo saranno simili, perchè il Feriale comincia in un modo, & il Festivo in un' altro; e di più si distingue l'uno dall'altro, perchè il Feriale si canta speditamente, & il Festivo con più posatezza. Tralascio gli Esempj, sì per brevità, come anche perchè credo d'essere stato inteso a sufficienza, per esser cosa assai facile da capirsi.

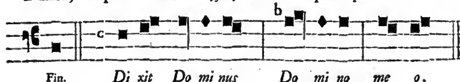
Mostrerò adunque le Festive, per essere più necessarie, quali daranno regola alle prime, che sono le Feriali, & incomincerò dal Primo Tuono, quale ha questa regola, cioè

Primus ad Tertiam.	*Fa, sol, la.*
Secundus ad Secundam infra.	*Do, re, fa.*
Tertius ad Tertiam.	*Do, re, fa.*
Quartus ad Quartam.	*Re, do, re.*
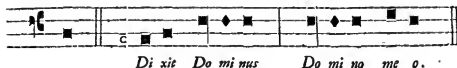
Quintus

Quintus ibi unisonus.	*Fa, re, fa.*
Sextus ibi unisonus.	*Fa, sol, la.*
Septimus ad Quartam.	*Fa, mi, fa, sol.*
Octavus ibi unisonus.	*Do, re, fa.*
In Exitu, ad Quintam.	*Mi, fa, la.*
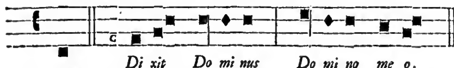
Primus, che finisce in D grave, *ad Tertiam*; s'intuona una Terza sopra la Finale, con queste Sillabe *Fa, sol, la*. L'Esempio è questo.



Secundus, che ha la sua Finale nella D grave, *ad Secundam infra*; cioè s'intuona una Seconda sotto la sua Finale, includendovi però la stessa Finale, così intendendo di tutti gli altri, in questo modo.

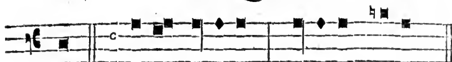


Tertius, che ha la sua Finale in E grave, *ad Tertiam*, cioè una Terza sopra, *Do, re, fa*; con questa riflessione, che devesi fare quel salto di terza nella Sillaba *xit* del *Dixit*, sciolto, e non composto come pratica l'abuso comune; essendo solo differente l'Intuonazione del Terzo Tuono da quella del Secondo, & Ottavo in questo, che in quella de' due ultimi la prima parola *Dixit* si canta con due sole Note, e quella del Terzo con tre Note, come insegna l'Esempio seguente; e benchè siano le due ultime Note legate, non per questo resta d'esser Terza incomposta.



Quartus, che pure finisce in E, *ad Quartam*; s'intuona una quarta sopra la sua Finale, con queste Note *Re, do, re*, quando però si canta ordinariamente, e naturalmente; ma quando si canta per ♮ quadro giacente, si diranno in altro modo, cioè *Sol, fa, sol*; & in ♮, cioè in ♮ *mi* acuta, si dirà *la*. Questo è l'Esempio naturale.

Dixit



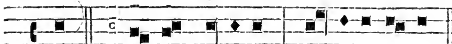
Quintus, che termina in F grave, *ibi unisonus*, cioè s' intuona nella stessa Posizione, dove termina la Cantilena, ò sia Antifona, con queste Note *Fa*, *re*, *fa*, nel modo seguente.



Sextus, che pure termina in F grave, *ibi unisonus*; s' intuona nella stessa Posizine, dove termina l'Antifona, ò Cantilena, dicendo *Fa*, *sol*, *la*, come appunto fa il Primo; essendo solamente differenti tra di loro nella Finale.



Il Settimo Tuono, che termina nella g acuta, *ad Quartam*; cioè una quarta sopra la sua Finale, con queste Sillabe *Fa*, *mi*, *fa*, *sol*, in questo modo.



L'Ottavo parimente nella g acuta, *ibi unisonus*; cioè s' intuona nella stessa Posizione, dove termina la sua Finale, con queste Note, *Do*, *re*, *fa*. Ecco l' Esempio.



In Exitu, che termina nella d acuta ne' Libri moderni, *ad Secundam supra*; cioè

cioè *Mi*, *fa*, *mi*, però sotto l'Antifona *Nos, qui vivimus &c.* che per altro si regola secondo sarà l'Antifona a lei congiunta, come s'è detto degli altri Salmi.



Questa è l'Intuonazione moderna dell'*In Exitu*, quale è, come ho detto, *ad Secundam supra*; ma siccome ho mostrato antecedentemente, *ad Quintam supra*, dirò, che ne' Libri antichi detta Antifona è posta, e composta sopra la Chiave di *F fa ut*; perciò la sua Finale è differente da questa in *c sol fa ut*, perchè unisсono l'Antifona, & il *Sæculorum*, quale termina in D grave: per questo ho detto *In Exitu*, *ad Quintam*, cominciando l'*Evovae* in *a la mi re* acuta; il che non mi piace: perchè insegnano tutti gli Autori, che per regola del Salmo si deve considerare l'Antifona, cioè la Finale, & il principio dell'*Evovae*. Per me io dico, che se vogliamo considerare l'Antifona, & il *Sæculorum* assieme, bisognerà fare una nuova regola per li Tuoni.

CAP. V.

Avvertimento per le Intuonazioni de' Salmi.

HO osservato in alcuni Libri di certi Autori dati alle Stampe per regola de' Principianti di Canto Fermo, che insegnano le Intuonazioni de' Salmi in questo modo: *Primus*, & *Sextus*, *Fa*, *sol*, *la*; come anche *Secundus*, *Tertius*, & *Octavus*, *Do*, *re*, *fa*, senz'altra cognizione. Questo è certo, che le Intuonazioni sono uniformi in quanto alle Note, perchè si dice *Fa*, *sol*, *la*, tanto per il Primo, quanto per il Sesto Tuono; e *Do*, *re*, *fa* per tutti tre li Tuoni sodetti: ma è anche verissimo, che sono differenti nelle loro Finali, come si può vedere ne' sovrapposti Esempj; e perciò ho voluto mettere tutte le Finali in pratica per tutti li Tuoni, conoscendo, che non sono le Intuonazioni, che fanno differenti li Salmi l'uno dall'altro, ma bensì li *Sæculorum*; e questa è una spiegazione necessaria. La stessa regola de' Salmi Festivi mostrati, servirà per li Maggiori, ò Solenni, eccettuandone il Secondo, Settimo, & Ottavo Tuono, quali vanno intuonati differenti da' Festivi; perchè nel Secondo in vece di dire *Do*, *re*, *fa*, si deve dire *Do*, *re*, *do*, *fa*, cioè se gli deve aggiungere una Nota in C, come vedremo in pratica; come

pure

pure l'Ottavo. Il Settimo parimente è differente, perchè vi si aggiunge la prima Nota in g acuta, ascendendo per salto in *c sol fa ut* acuta, seguendo l'Intuonazione Festiva dimostrata. Gli altri Salmi Solenni si devono intuonare con la stessa Intuonazione (intendiamoci bene) cioè si deve sempre replicare la stessa Intuonazione Festiva ad ogni Verso; e questa Intuonazione è quella, che fa distinguere la Festiva dalla Solenne.

E' sempre bene far conoscere a' Studiosi gli accidenti, che possono nascere, affine sappiano prontamente rispondere, in occasione, a quanto gli fosse proposto. Vi è una differenza assai considerabile, & è, che la Cadenza media, cioè l'ultima Nota dell'Intuonazione del Salmo di Sesto Tuono, senza alcun dubbio deve terminare nell'*a la mi re* acuta, come si può vedere in molti Autori, fra' quali Vincenzo Lusitano nella sua Introduzione di Canto Fermo; Pietro Ponzio ne' suoi Ragionamenti di Musica, Ragionam. 3. cart. 98. Il P. Penna nel suo Direttorio di Canto Fermo, Direz. 11. Pietro Aron nel suo Toscanello, Lib. 2. Cap. 19. Il P. Illuminati nella sua Illuminata, & altrettanti, che per brevità tralascio; & anche ne' Libri antichi, come appunto termina il Primo: e per esser meglio inteso, ha la stessa Intuonazione del Primo Tuono, differendo solo nella Cadenza finale, come si può vedere dagli Esempj. Tuttavia, perchè nascevano continuamente molte dissonanze nelle Chiese per tale Cadenza media, a causa, che alcuni facevano il *Sæculorum* del Primo, & alcuni altri del Sesto, fu determinato da' Moderni di dargli la Finale dell'Intuonazione nella F grave, acciocchè si potesse meglio conoscere, e distinguere il Primo dal Sesto; e per vietare le confusioni. Sicchè si canta comunemente in questo modo.



Di xit Do mi nus Do mi no me o.

CAP. VI.

Contro quelli, che vogliono consista la Solennità nell' Evovae, ò Sæculorum.

STimerei di far torto al mio sempre lodabile Maestro di Canto Fermo D. Angelo Paganuzzi Sacerdote, e Residente mio Compagno nella Chiesa Collegiata di S. Vitale di Parma, già defonto, se presentandomisi l'occasione, tralasciassi di sostenere le di lui ben fondate rispo-

ste

ste date ad alcuni circa una frivola proposta fatta intorno al *Sæculorum* Solenne di Primo Tuono. Mi spiego. Si cantava adunque in una Chiesa solennemente il Vespro, per esser la Festa della di lei Dedicazione: ora giungendo all'Antifona del *Magnificat*, *Sanctificavit &c.* quale ha la Finale del *Sæculorum* in *g sol re ut* acuta, volevano alcuni, anche de' più Saputi, che si facesse terminare il detto *Sæculorum* in D grave, dicendo, che per esser giorno di Solennità, si dovea fare la detta Cadenza. Ma il mio Maestro sodetto, volendosi regolare secondo l'Antifonario approvato da tutta la Santa Chiesa, come Opera dettata dallo Spirito Santo al Sommo Pontefice Gregorio Autore del medesimo, cantando noi con essi, mi disse, che sostentassi la Finale in *g sol re ut*, come appunto facessimo, benchè con qualche dissonanza. Terminato il Vespro, si disputò gagliardamente questa differenza, e gli stimati più fondati nel Canto, comecchè avevano fatto l'errore, volevano sostenere, che consisteva la Solennità nella Cadenza finale del *Sæculorum*. Il mio Maestro allora incoraggito dal suo sapere, rispose, che non intendevano le vere Regole del Canto Fermo; e per dar forza a' suoi detti, gli disse, che *Non finis, sed principium Solemnitatem facit*. Che se la Solennità consistesse nella Finale del *Sæculorum*, sarebbe Solenne la seconda Antifona nella stessa Dedicazione *Domus mea &c.* quale ha la Cadenza in D grave, per esser anch'ella di Primo Tuono, e non il *Magnificat*; ò pure dandosi la stessa Cadenza all'Antifona sodetta *Sanctificavit &c.* sarebbe l'una, e l'altra Solenne; il che non può essere, per essere solo Solenne il Cantico. Di più: Dicono gli Autori di Canto, che qualunque volta si trova un'Antifona di Primo Tuono, che abbia principio nella g acuta, e calando per salto alla C grave, poscia toccando la D pure grave, ascende all'*a la mi re* acuta per salto, dovrà avere la Finale del *Sæculorum* in *g sol re ut*, e la stessa Antifona, & altrettante l'insegnano. Con queste, & altre molte ragioni indusse que' tali ad un perpetuo silenzio, per essere stata abbattuta la nominata Proposta; e d'allora in quà mai più l'hanno pretesa, ma solo ricercata per cortesía, conoscendo loro stessi, che chi compose l'Antifonario, lo compose su le vere regole, e sapeva benissimo, che nel giorno della Dedicazione si dovea far Solenne per tutta la Santa Chiesa, e pure volle mettere la detta Finale, cioè in *g sol re ut* acuta, e non in *D sol re* grave, come indebitamente ricercavano que' tali, dando solo per regola della Solennità l'Intuonazione a tutti li principj de' Versi, con le distinzioni accennate di sopra.

Altro non ho preteso con questo discorso, che di dare ad intendere, che in tutto, e per tutto dobbiamo osservare quello, che stà stampato ne' Libri Corali, sì per venerare in essi il Santo Pontefice, come anche per vietare tutte le controversie, che possono nascere in pregiudicio del Culto Di-

K vino,

vino, non ricercando altro il nostro comune Nemico, servendosi anche delle Chiese (così non fosse) per farci cadere in qualche colpa; il che Dio non voglia, per maggior Gloria sua, e salute delle Anime nostre.

CAP. VII.

Se dal principio d' una Cantilena si possa conoscere un Tuono.

VI sono alcuni, che per mostrarsi molto acuti d' ingegno, si vantano di saper conoscere li Tuoni, solo col vedere la prima Nota dell' Intuonazione; il che quanto sia lontano dal vero, si può vedere nel passato Cap. 2. di questo Libro Quarto, dove si scorge, che molti Tuoni hanno il loro principio in una stessa Corda, ò Posizione: sicchè questo non può essere, fuorchè nel Secondo Tuono, quale comincia in *Are*, non essendovi altro Tuono, che comincj in tal Corda; & anche il Settimo, che ha il suo principio in *d la sol re* acuta, qual Corda serve solamente al Settimo Tuono; come pure il *Mi* in ♮*mi* acuta. Si possono bensì conoscere li Tuoni dalli principj, se dopo questi si vedrà la loro Finale, ò pure dalla disposizione delle Note avanti la prima Pausa; con questo però, che si abbiano bene a memoria li Principj di qualunque Tuono, come abbiamo veduto antecedentemente; che senza di questo, dico, che è impossibile conoscerli anche dalle dette disposizioni. Sicchè dunque il solo principio della Cantilena non può dar cognizione del Tuono, ma bensì con le altre cognizioni sodette; e di questo ne ho fatta la pruova più, e più volte, e non mi è riuscita, come credo non riuscirà agli altri.

CAP. VIII.

Come le parole Monosillabe, & Ebraiche variano la Cadenza media del Salmo.

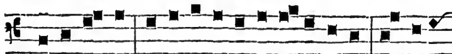
MOlti de' Salmi hanno alcuni Versi, che terminano con la Cadenza media, ò sia Pausa Principale dell' Intuonazione, con parole Monosillabe, cioè d'una sola Sillaba, come sarebbe a dire *Sum*, *me*, *te*, *nos*, *vos*, & altre simili; parimente con parole Ebraiche, quali hanno l'accento nell' ultima Sillaba, v. g. *Israel*, *Syon*, *David*, & altre: ora si deve avvertire, che in quattro degli Otto Tuoni Ordinarj, cioè ne' Salmi di 2. 4. 5. & 8. le dette Monosillabe, ò parole Ebraiche si lasciano nel fine dell' Intuonazione una voce più alta della prima Nota del *Sæculorum*; e questo ci viene insegnato nel Libro intitolato *Directorium Chori*.

CAP.

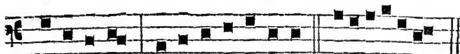
CAP. IX.

Che il Quarto Tuono per ♮ quadro giacente, diventa Secondo.

NOn avrà minor forza l'accidente di ♮ quadro giacente, di quella, che hanno gli altri accidenti, benchè egli non sia apparente, ma nascosto; cioè di mutare un Tuono in un'altro. Questo a prima vista parerà ad alcuni alquanto strano, perchè mai più inteso dagli Autori, tanto Antichi, quanto Moderni; e pure se questo accidente sarà esaminato attentamente, non ho dubbio alcuno, che sarà inteso nella maniera appunto, che l'intend'io. Già si vede benissimo, che la Finale di questo, che dicono Quarto Tuono, è nella Posizione di *E la mi* grave; ma quantunque sia tale per il sito, & apparenza, non suona però *Mi*, ma bensì *Re*, a causa di detto ♮ quadro giacente, ò nascosto; così *Mi* in *F fa ut*, *Fa* in *g sol re ut*, *Sol* in *a la mi re*, e finalmente *La* in *b fa* ♮ *mi*; sicchè l'*Ut*, ò il *Do*, che è lo stesso, sarà in D grave, dove per Natura sarebbe in C pure grave. Sebbene vediamo le Cantilene composte nella Proprietà di Natura, che mostrano la Diapente del Quarto Tuono, con queste Note *Mi*, *la*, *sol*, *fa*, *mi*, tuttavia questo non è, che un'inganno, per fare, che li Cantori stiano bene oculati, mentrecchè si cantano differentemente da quello, che rappresentano, e si muta la Diapente del Quarto Tuono apparente, in quella del Secondo Tuono *La*, *sol*, *fa*, *mi*, *re*. Dunque non sarà più la Cantilena, ò Antifona di Quarto Tuono, ma Secondo, perchè ha la Finale in *re*, e non in *mi*, come mostra il Canto. Il *Sæculorum* poi, che in apparenza mostra la prima Nota in *a la mi re* acuta, non devesi dir *la*, ma *sol*, per la sodetta ragione, perchè non può cantarsi naturalmente, a causa, che in *F fa ut* bisogna dire *mi*, e non *fa*, come si è detto. Se dunque la Cadenza di questo Tuono è in *re*, e la prima del *Sæculorum* in *sol*, non può servire il detto *Sæculorum* per questo Secondo Tuono, perchè si dice *Re*, *fa*, *Secundus ad Tertiam*; e questa dice *Re*, *sol*, che è una Quarta; ma in questo caso dobbiamo servirsi del *Sæculorum* del Secondo Tuono. Per conchiudere adunque, dirò, che l'apparenza non può distruggere la sostanza, ma bensì la sostanza può distruggere l'apparenza. Ecco l'Esempio.

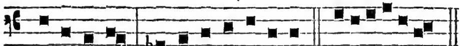


In o do rem unguen to rum tu o rum cur ri mus; a do-



In queſto modo ſtà notato ſu' Libri Corali, & è ſoggetto allo ſteſſo accidente di ♮ quadro giacente. In ſomma è un Secondo Tuono traſportato un Tuono più alto, quale nelle ſue Corde naturali deve eſſere come il ſeguente.





CAP. X.

Dubbio ſopra il Quinto Tuono.

MI viene ſuggerito un'altro dubbio dal Quinto Tuono, allorchè canta per b molle continuato. Si ſa beniſſimo, che queſto Tuono canta naturalmente per Natura grave, e ♮ quadro acuto, ſervendoſi di queſte due Proprietà, & anche di Natura acuta con queſte Note nella ſua Diapente *Fa*, *ſol*, *re*, *mi*, *fa*, avendo la Finale nella F grave. Ora cantando per b molle continuato, ſi muta la terza Specie della Diapente ſodetta, nella quarta Specie, che ſerve naturalmente al Settimo Tuono, con queſte Voci *Do*, *re*, *mi*, *fa*, *ſol*, quantunque abbia la ſua Finale nella F ſteſſa; e come diſſi, mi naſce la difficoltà, ſe queſta Cantilena per b molle continuato debba eſſere di Quinto, ò pure di Settimo Tuono, intendendoſi il ſimile del ſuo Plagale. Trovo il P. F. Andrea da Modona, quale nel ſuo Canto Armonico Part. 4. Cap. 1. num. 6. dice, che detta Cantilena ſi deve dire di Quinto, e non di Settimo Tuono, mercecchè deveſi conſiderare il di lui naturale, come anche le Poſizioni, nelle quali formaſi il Quinto Tuono, e non l'accidentale. Queſta non mi par ragione, che poſſa ſcioglíermi il dubbio, mentre allora conſidero

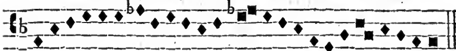
il naturale d'un Tuono, quando ha in sè le proprie Specie. Il dire, che si deve riflettere alle Posizioni, nelle quali formasi il Quinto Tuono, non ha alcun fondamento, perchè non sono le Posizioni, che formano li Tuoni, ma bensì le Specie; insegnando gli Autori ben fondati in questa Scienza, che qualunque volta si troverà (per esempio) la quarta Specie della Diapente con queste Sillabe *Do*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, ò sia naturale, ò accidentale, sempre dovrà servire al Settimo Tuono: così delle altre Diapenti. Sicchè non si devono considerare le Posizioni, ò siano Corde, dove abbiano principio li Tuoni, ma solo le Specie, come s'è detto, benchè accidentali, purchè corrispondino alle naturali ne' Tuoni, e Semituoni, ò in ispazio, ò in riga che siano. Oltre di che il detto P. F. Andrea nella Terza Parte del suo Canto Armonico, Cap. 16. parlando della Irregolarità de' Tuoni, dice, che il Settimo, & Ottavo Tuono restano esclusi dalla Irregolarità, perchè se ciò a loro fosse concesso, avrebbero la loro terminazione Irregolare nella d acuta; ma non se gli deve conceder questo, poichè in vece d'esser Settimo, & Ottavo Tuono, diverrebbero Primo, e Secondo, mentre sarebbero formati con la stessa Diapente destinata al Primo, e Secondo Tuono, e non con quella quarta Specie dovuta alla loro formazione naturale, perchè dalla d acuta alla aa sopracuta vi si trovano queste Voci *Re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, quali formano la prima Specie della Diapente destinata al Primo, e Secondo Tuono. Fin quì il detto P. F. Andrea. Da questo si comprende, che in un luogo afferma, e dice una cosa, & in un'altro si contraddice; e la ragione è questa, perchè dice, come sopra, che dal naturale, e dalle Posizioni devesi giudicare un Tuono; e quì dice, che si niega la Irregolarità al Settimo, & Ottavo Tuono, perchè diverrebbero Primo, e Secondo, quantunque siano in diverse Posizioni. Adunque non dalle Posizioni, ma dalle Specie si devono giudicare li Tuoni; e dico infallibilmente, che quando il Quinto Tuono canta per b molle continuato, non è, nè Quinto, nè Settimo, ma Undecimo Tuono, ò Duodecimo, secondo che sarà la Cantilena; & allora sarà Quinto, ò Sesto Tuono, quando vi sarà il b molle due, ò tre volte per accidente fra la Cantilena, per moderare li Tritoni, a' quali sono soggetti tali Tuoni, come afferma il Zarlino nelle sue Instituzioni Armoniche, Part. 4. Cap. 16. con queste parole, cioè: che quando nel principio d'una Cantilena, cioè alla Chiave di *csolfaut* acuta, sarà segnato il b molle, allora tal Corda sarà naturale, e non accidentale, & avrà possanza di mutare un Tuono in un'altro, variando la Specie della Diapente, ancorchè sia nelle stesse Corde del ♮ quadro. Ultimamente conchiude con queste parole, che qualunque volta porremo, ò vedremo in una Cantilena la Corda b in luogo della ♮ continuata, che tal Corda farà sempre variare il Tuono; e così per lo contrario ponendo la ♮ in

luogo della b; e lo mostra coll' Esempio seguente.

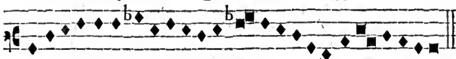
Nono Tuono naturale, secondo la divisione del Zarlino.



Terzo Tuono, per causa del b, secondo la divisione del detto.

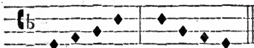


Li due Esempj sovraposti danno forza a quanto fin'ora hò voluto dire, mostrando, che quantunque siano le stesse Note del primo Esempio nel secondo, nulladimeno per forza del b molle posto alla Chiave, di Nono diventa Terzo Tuono; e sebbene non si muove il Senso del Vedere, non resta però l' Udito nell' esser primiero, come dice l'Artusi nelle Imperfezioni della Moderna Musica, Ragionam. 1. cart. 29. che se noi lo vogliamo vedere nel suo luogo, ò nelle sue Corde naturali, essendo ora trasportato una Quarta sotto, eccolo appunto.



Non bisogna maravigliarsi, se il Zarlino lo chiama Terzo Tuono, perchè secondo la sua divisione è tale, come mostrerò nella seguente Quinta Parte, ò sia Libro.

Se il Quinto Tuono cantando per b molle dovrà restare Quinto, bisogna assolutamente comporlo, e cantarlo senza il b. Mi spiego. Se il Compositore vorrà comporre una Cantilena, e che desideri, e voglia, che sia di Quinto Tuono, ancorchè col b molle nella Posizione di ♮, è necessario, che egli proceda da *F fa ut* a *c sol fa ut* acuta con la Congiunta di b molle, ma immediato, per causa del Semituono, che nasce dalla Posizione *a la mi re* acuta a quella di *b fa* acuta; e per contrario per il Sesto Tuono, come appare quì sotto.



In questo modo la Diapente non muterà specie; che quando si voglia comporre mediata, cioè che appaja l'altra Nota sopra la Corda b, certamente

mente di terza diverrà quarta Specie. Così mostra, & afferma il P. Illuminati nel suo Tesoro Illuminato, Lib. 1. Cap. 39.

Se poi le Cantilene di Quinto Tuono, cioè composte sopra le Corde di Quinto Tuono, saranno segnate col b molle in ♮ *mi* acuta, e dovranno dirsi, come vogliono alcuni Autori, di Settimo, ò pure d'Ottavo Tuono, per la Diapente *Do*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, dovrà anche farsi la Intuonazione del Salmo, non più di Quinto, se la Composizione mostrerà esser Autentico, ma bensì del Settimo; e se la Composizione mostrerà il Plagale, non più la Intuonazione del Sesto, ma dell'Ottavo. Dirà qualcheduno, che è falsa la mia proposta, standocchè la Intuonazione del Settimo si fa in *c sol fa ut* acuta, dove stà segnata la Chiave, dovendosi fare una quarta sopra la sua Nota finale in *g sol re ut* acuta; e quella dell'Ottavo si fa in *g sol re ut* acuta, che è la stessa Finale, ascendendo al *c sol fa ut* acuta. Al che rispondo, che in caso del b molle continuato non si devono considerare le Corde primiere, perchè quantunque restino nelle proprie Posizioni, e Corde, nulladimeno si muta col nome anche l'Intervallo a causa del Semituono, che fa mutare specie alla Diapente, come abbiamo veduto di sopra. Sicchè la Nota, che sarà situata nella Posizione di F grave, detta *Fa* per natura, dovrà dirsi *Ut*, per il b rotondo; e quella, che sarà in *c sol fa ut* acuta, quale si diceva *Fa* per ♮ quadro acuto, ora si dice *Sol* per il b segno accidentale; e perciò diremo, come si disse del Settimo Tuono, *Ut*, *sol*, *Septimus* per quinta: così s'intende per il Sesto, quale per il sodetto segno accidentale si fa Ottavo Tuono, dicendo *Ut* nella F grave, e *Fa* in *b fa* ♮ *mi* per quarta, cioè *Ut*, *fa*, *Octavus*. Tanto ho detto per bocca d'Autori degni di fede, & anche in qualche parte come l'intendo io debolmente; & ora passerò a mostrare, come il *Sæculorum* assegnato al Quinto Tuono, come dicesi, cantando per b molle, non se gli deve in alcun modo, secondo che si canta comunemente.

CAP. XI.

Come non accordano li Sæculorum *con le Antifone supposte di Quinto Tuono, segnate col* b *alla Chiave.*

SE è vero, come è verissimo, che li *Sæculorum* de' Tuoni devono essere regolati dalle loro Composizioni, cioè dalle Antifone, ò senza segno accidentale, ò col detto segno, come insegna il P. Vallara nella sua Scuola Corale, Part. 3. Cap. 19. ne segue, che il *Sæculorum* del supposto Quinto Tuono, non è ne meno cantato sotto lo stesso segno accidentale di b rotondo. Non sono lontano dal vero, perchè si sente continuamente

cantare

cantare detto *Sæculorum*, come se non vi fosse detto segno nella Posizione di *bfa ♮ mi*, quale dovrebbe dire *Sol*, *sol*, *la*, *fa*, *sol*, *mi*, e cantano *Fa*, *fa*, *sol*, *mi*, *fa*, *re*, mostrando con ciò, & affermando quello, che niegano, cioè che sia Settimo Tuono, perchè li *Sæculorum* del Settimo hanno la loro Nota principale in *Sol*, come appunto ha questo segno accidentale. A questo si potrebbe fare una obbiezione, e dire, che se il Quinto Tuono cantando per b molle continuato dovrà essere, nè Quinto, nè Sesto, ne meno Settimo, nè Ottavo, ma, come ho mostrato, di Undecimo Tuono, questo non potrà ne anche accomodarsi nelle Antifone, perchè li *Sæculorum* solamente sono accomodati agli Otto Tuoni regolari, & ordinarj. Si risponde brevemente, che quantunque siano stati assegnati agli Otto Tuoni ordinarj li *Sæculorum*, non si è perciò inteso, che detti *Sæculorum* non possino anche servire ad altri Tuoni, perchè si possono facilmente accomodare anche per li quattro ultimi, Nono, Decimo, Undecimo, e Duodecimo. Porterò questa ragione, e dirò, che questi ultimi quattro Tuoni sono composti delle stesse Diapenti d'altri quattro ordinarj, cioè il Nono ha la Diapente del Primo, & il Decimo del Secondo; così l'Undecimo, che ha la Diapente del Settimo, & il Duodecimo dell'Ottavo: adunque si potrà in occasione di una Cantilena di Nono Tuono assegnargli la stessa Intuonazione del Primo; così al Decimo quella del Secondo: parimente a quel Canto, che sarà di Undecimo Tuono, l'Intuonazione del Settimo; e quello, che sarà Duodecimo Tuono, se gli potrà dare quella dell'Ottavo. Tanto insegnano gli Autori.

Per la stessa regola passano il Primo, e Secondo Tuono, quando hanno il b molle nella Posizione di *B mi* grave, ò *b fa ♮ mi* acuta, mutandosi di Primo in Nono, e di Secondo in Decimo Tuono, cioè saranno il Nono, ò Decimo trasportati una quinta bassa; così quello, che dicono di Quinto Tuono segnato col *b* alla Chiave, ò pure il suo Plagale, saranno l'Undecimo, ò Duodecimo trasportati una quarta alta, pigliando la Corda fondamentale nella C grave, che è *C fa ut*; e considerandola in *c sol fa ut* acuta, come dovrebbe essere, saranno trasportati una quinta bassa. Si esamini bene il tutto, e con diligenza, perchè il tutto è fondato sopra le vere Regole del Canto Fermo.

CAP. XII.

Nel Canto Fermo si devono fare li ♯, ancorchè non siano segnati.

GLi Antichi, per dimostare il ♯ Diesis, dove era il bisogno, lo dipingevano con color rosso, ò nero. Ad altri nostri Antecessori parve

bene levarli, e con esso il ♮ quadro, e b molle, chiamati *colori*, ò *segni*. Sicchè rimase il Canto Fermo incantabile, per così dire, a causa de' Tritoni, che nelle Cantilene continuamente si sentivano. Furono poi rimessi detti accidenti, ò segni dal P. F. Francesco dal Borgo Veneziano, secondo che scrive l'Avella Cap. 73. del Terzo Trattato delle sue Regole di Musica, con tanto ornamento, che in fatti rende meraviglia, poichè apposti a diverse Corde, fanno mirabile effetto. Tuttavia non furono posti in tutte le parti necessarie, perchè in certe Corde si devono fare alterazioni, non solo per abbellimento, ma anche per maggior perfezione, facendo suonare quella tal Corda con altro suono di quello, che mostra la figura, cioè di quello, che stà scritto. Tal suono vien detto *Diesis* ✕, e questa è l'alterazione, di cui parliamo, quale dovrà farsi secondo li Tuoni. Li poco pratici dicono, che non istanno bene le Cantilene con queste alterazioni, perchè questi sono privi di quel gusto di cantare aggiustatamente; però appresso li Saputi sono assai considerate, e lodate, riuscendo la Cantilena più dolce, e soave: e in fatti si vede benissimo, che si fanno naturalmente li Diesis ✕, e senza alcuno studio, secondo la disposizione delle Note, quali certamente stanno meglio coll' esservi, che col non esservi. Sarà dunque bene mostrare alcuni Esempj di quanto si è detto in questo Capitolo, per maggior facilità, acciocchè restino bene impressi nella mente, e sappiamo metterli in pratica a suo tempo. Daremo principio nel Primo, e Secondo Tuono, quando farà le Cadenze medie nella C grave, come mostra la seguente figura.



Similmente quando il Primo Tuono ascende con la Diatessaron gradatamente, si suole alterare la c acuta, ò pure nel secondo modo; e fa lo stesso effetto nel Secondo Tuono, come l'Esempio mostra.



Il Terzo, e Quarto Tuono vengono alterati in g acuta, allorchè ascende la Cantilena in *a la mi re*, e torna ad *a la mi re* con una sola Nota in *g sol re ut*, come mostra la quì sotto figura.



Nel Settimo, & Ottavo Tuono parimente si altera la g acuta, partendosi dalla c acuta, e portandosi alla g sodetta gradatamente, ò pure come insegna la Figura nel secondo modo mostrato nelle quattro righe di sopra.

Se ne potrebbero mostrare molte altre; ma queste sole potranno dar lume bastante, per conoscere tutte quelle, che possono occorrere nel Canto Fermo, riducendosi tutte alla regola del ♮ quadro giacente, poichè dove per natura si dice *Fa*, cioè nelle due C, e c, grave, & acuta, in questi casi a causa del Diesis ✕, si deve dir *Mi*; come anche si deve dir *Mi* nella g acuta segnata col Diesis ✕, parlando generalmente. Ma perchè in una Cantilena vi può cadere l'alterazione sodetta più volte, per maggior facilità, quando si dovesse solfeggiare, vogliono, che si possa lasciare il nome proprio alle Note, ma non la voce, perchè, come abbiamo veduto negli Esempj di sopra, si dovrebbe dire, v. g. *Fa*, *mi*, *fa*, per l'accidente si può anche dire *Sol*, *fa*, *sol*, ò pure *Re*, *do*, *re*, purchè si sminuisca un Semituono l'Intervallo naturale tra la d acuta, e c pure acuta; ò pure tra D, e C gravi, &c. quali hanno, ò costano d'un Tuono, ò Intervallo perfetto. Questa è opinione di certi Autori, posta per soddisfare alcuni, ma non in tutto commendabile.

Darò adunque fine a questo Quarto Libro, parendomi bastante quello, che si è detto intorno alle Intuonazioni de' Salmi, con li *Sæculorum* proprj, & ordinarj per ciascheduno degli Otto Tuoni, regolati dalle Differenze de' principj delle Cantilene; come anche degli accidenti, che nascono ne' medesimi, con altre cose fondate su le vere Regole del Canto Fermo. Nel Quinto, & Ultimo Libro seguente darò altre cognizioni necessarie a chi veramente desidera, non dirò di perfezionarsi in questa Angelica Scienza, perchè non ho talento sufficiente, per mostrarvi quello, che può farvi giungere a questo grado, ma almeno di farvi un poco pratico, per poter servire, e lodare Sua Divina Maestà alla miglior forma sarà possibile in questo Mondo, e nell' altro perfettamente per tutta l' Eternità.

Fine del Quarto Libro.

IL TUTTO IN POCO,

OVERO

IL SEGRETO SCOPERTO.

LIBRO QUINTO.

CAP. I.

Come è neceſſaria la buona voce ad un Cantore.



Urono neceſſarie le coſe moſtrate ne' Capitoli de' quattro Libri antecedenti, non ſolo a' Principianti, ma anche a' Cantori di Canto Fermo, avendo moſtrato li primi Principj, come eſſenziale fondamento; e dopo la formazione degli Otto Tuoni ordinarj, come anche gli accidenti, che poſſono naſcere: ma avendo tralaſciato quaſi il più biſognevole, non voglio mancare di ſuggerirlo, per farvi conoſcere, che ſenza di queſto, è infruttuoſa ogni noſtra fatica. L'eſſenziale adunque è la buona Voce, quale non avendo un Cantore, ſebbene ſapeſſe tutte le Regole del Zarlino, e di quanti Autori hanno trattato, e tratteranno di queſta Materia, & anche tutta la Pratica immaginabile, non potrà mai ſoddisfare agli Uditori; ma avendo buona Voce, quantunque aveſſe poca Teorica, e Pratica, ſempre ſoddisferà a chi lo ſente; confermando i miei detti quel Proverbio antico, e comune, con queſte due ſole parole: *Vox cantat*. E certamente chi non è da queſta accompagnato, non può giammai dare le voci aggiuſtate, ma più toſto cadrà ſpeſſiſſime volte in Semituoni inſoffribili; non già perchè non abbia la Teorica, e con eſſa la Pratica, ma ſolo per mancanza di buona voce, quale non ſi può avere in modo alcuno, quando non ſi ha buona, e perfetta ſalute, e che l' Uomo ſia ſenza veruna indiſpoſizione; il che mancando, non potrà cantare ſe non difettoſamente. Oſſervai alcuni Autori, quali compaſſionando queſti tali, gli vollero laſciare alcuni avvertimenti, acciocchè poteſſero perfezionarla, ò almeno ridurla a buona ſonorità; fra' quali Valerio Maſſimo, Tit. *de ſtudio, & induſtria*, dicendo, che Demoſtene eſſendo zoppo d'una gamba, tanto l'eſercitò, che guarì; e ſimilmente aveva una voce tanto ſconcertata, che non ſi poteva ſentire ſenza nauſea,

a cauſa,

a causa, che aveva lingua assai grossa, quale si assottigliò in tal modo, che col portar esso in bocca continuamente alcune pietre picciole, e dure, divenne spedita, e con voce talmente soave, che in soavità, & arte superò ognuno de' Cantanti di que' tempi; perlochè il detto Valerio ebbe a dire le precise parole: *Præliatus est cum rerum natura*. Per quelli poi, che hanno la Voce buona, suggeriscono i rimedj necessarj, per conservarla, dicendo, che a loro è di grandissimo giovamento il moto, come anche lo stare un tempo in Villa, & un'altro tempo in Città; lo andare a caccia, a pescare, & alle volte riposare, perchè così facendo si consumano con questi divertimenti, accompagnati da qualche poco di fatica, gli Umori cattivi, la Bile, & altre cose, che possono impedire, e sminuire la Voce buona. Dicono parimente, che per conservar questa Voce, bisogna prendere la Voce Corista nelle Intuonazioni, perchè se si piglia troppo alta, *læduntur Arteriæ*, come dice Cicerone, *& Canna Pulmonis impeditur*; e ben lo spiega Alberto Magno, dicendo, che questa Canna, a guisa di Mantice, attrae, e rende il fiato, per formar la Voce: ne meno si devono cominciare le Intuonazioni tanto basse, perchè a poco a poco riscaldandosi le Arterie, le riempiono d'umidità, che si genera, e la Voce non può sonare adeguatamente, e si rende dissonante. Il mangiare, e bere disordinatamente è assai contrario alla conservazione della buona Voce, come anche il mangiare poco, perchè si debilita lo stomaco; e questa è dottrina del Filosofo: *Sicut excessus, & defectus laborum vires corrumpit, eodem modo cibi, & potus nimis magni, aut nimis parvi sanitatem corrumpit*. Sicchè si deve servire d'un mezzo moderato, quale sarà virtuoso mezzo, che sarà a proposito nostro; oltre di che si farà buona digestione, quale poi fa, che l'Uomo si conservi sano. Sopra il tutto si conservi l'Onestà, primieramente come Precetto Divino, e poi anche per le sodette cause, e si fuggano molte altre cose, come dice Giovenale, le quali *Sunt quæ Grisogonum cantare vetant*.

CAP. II.

Della formazione della Voce, per ben cantare.

PEr allettare i Popoli, e per tirarli, & attraerli al Culto Divino per mezzo del Canto Fermo, ò sia Ecclesiastico, ò Gregoriano, è necessaria la vera, e giusta formazione delle Voci, quali non formandosi esteriormente, & interiormente, non potrassi avere il desiato effetto. E se il Cantore non si trasformerà al più, che sarà possibile in quelle Voci, non solo potrà allettarli, ma più tosto li moverà a risa, come pur troppo accade. Non vi è dubbio alcuno, che il Canto non cagioni in noi affetti

piace-

piacevoli, e dispiacevoli a causa delle Voci allettatrici, dispiacevoli, dolci, &c. e tali qualità vengono causate dalla formazione della Voce nelle sei Note *Ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, e gli effetti diversi, che da esse ne vengono, furono già dimostrati nel Cap. 18. del Terzo Libro. Queste sei Note si formano con variata maniera, cioè con diverso affetto, secondo le quattro qualità assegnate nel sodetto Cap. e secondo quelle qualità, le sei Note, ò suoni si formano in quattro luoghi dell' Organo del nostro Corpo, perchè la Nota *Ut*, & il *Sol* si proferiscono in un modo, e risuonano in un luogo; il *Re*, & il *La* si proferiscono con affetto allegro, e giocondo; il *Mi* si proferisce con affetto sdegnoso, e con fiato gagliardo, che spiri più tosto per il naso, che per la bocca: se dopo il *Mi* avrà da proferirsi il *Fa*, questo si proferirà con fiato competentemente gagliardo, e non molto allegro, e con bocca aperta. Le Note *Ut*, e *Sol* risuonano nel profondo della gola, vicino al petto, quali si dovranno intuonare con terribilità; il *Re*, & il *La* risuonano nella lingua fra'denti; il *Fa* risuona quasi fuor della bocca. Alcuni forse potrebbero sprezzare il modo assegnato; ma se faranno l'esperienza, troveranno, che senza questi modi non potranno cantare affettuosamente, ma bensì difettosamente, anzi bisogna tenerseli a memoria, se pure vogliono cantare con buona regola, che così si alletteranno i Popoli, e si obbligheranno a infervorarsi sempre più nel servigio di Dio.

C A P. III.

Del modo d' intuonare ogni Cantilena regolatamente, e con sonorità.

QUalunque Tuono, ò sia Autentico, ò Plagale, ha otto Corde, per le quali la Voce deve fare il suo corso: per Corde intendo le Posizioni, ò Note; onde per saperle regolare, e cantarle sonoramente, vi abbisogna ogni studio, e diligenza, essendo questo il termine di tutte le Regole del Canto Fermo, e de' Cantori, essendo di poco valore la loro Teorica, quando con la Pratica operano altrimenti. Per intuonare adunque bene, cioè in maniera, che l'altezza, e bassezza non dia fastidio, sarà necessaria una Regola determinata, e stabile, e particolare, affinchè si possa esser sicuro di formar la Melodía a segno, che restino soddisfatti, e li Cantanti, e gli Uditori, non servendosi della dottrina di quelli, che parlando senza fondamento alcuno, dicono, che il Plagale si deve intuonare all' altezza dell' Autentico, e l'Autentico alla bassezza del Plagale. L'altezza adunque è simile in alcuni Tuoni, che vale a dire, è nella stessa Corda, ò Posizione: altri poi l'hanno più alta, & altri

più bassa, però ognuno di essi nella propria sua Corda determinata, chiamandosi questa *Voce Comune*, quale vien detta da alcuni Autori *Thesaurum Cantorum*. Questa altezza di Voce sarà quel Suono, ò Tuono, con il quale ciascuno espone il suo concetto naturalmente, chiaramente, & intelligibilmente, cioè non isforzando la Voce nell'alto, ne meno nel basso, e con fiato allegro. Il Primo Tuono, il Quarto, & il Sesto hanno la loro Voce Comune in *F fa ut* grave, perchè hanno simile l'altezza, e la bassezza; il Quinto Tuono in *c solfa ut* acuta; il Terzo, & Ottavo in *g sol re ut* acuta; il Settimo in *d la sol re* acuta; il Secondo in *C fa ut* grave, come si può vedere nel quì seguente Esempio.



Fu già segnata questa Voce Comune nelle Intuonazioni de' Salmi in pratica, benchè non mostrassi qual fosse il loro significato, per riportarlo nel presente Capitolo, segnandola in questa forma C; e questa breve cognizione basterà per ora, lasciando ad ognuno il carico d'esercitarsi in quelle, come facilmente può farsi, ma però con qualche studio particolare, per impossessarsene.

CAP. IV.

Contro di quegli Ecclesiastici, che non si curano d'imparare il Canto Gregoriano.

OH quì sì, che ho molto che dire per li grandi abusi, che si praticano nella Chiesa Santa intorno al Canto Gregoriano; come anche per la insoffribile negligenza della maggior parte di quelli, che quotidianamente sono obbligati al Coro, nell'impararlo. Il Santo Padre, e Pontefice Gregorio ci diede tante intelligenze, e modi soavi per il Canto Ecclesiastico, ò Fermo, a solo effetto di spronarci soavemente, & allettarci al Culto Divino; e pure alcuni degli Ecclesiastici si abusano di tanta grazia, e non si curano di questo dono tanto prezioso, a segno tale, che non sanno intuonare una Cantilena senza grandissimo scandalo degli Astanti, e nè pure un Salmo; e quello, che è peggio, ne anche sanno intuonare un'Antifona da Morto, e pure se la passano con gran disinvoltura, quasicchè abbiano intuonato con la vera Regola, senza un minimo rimorso di coscienza. Ma voglia Dio, che questa loro volontaria ignoranza

ranza non serva a loro di severissima pena nell'altro Mondo, poichè in vece di lodare il Signore Dio, come sono tenuti, danno più tosto motivo di risa, per cui si viene a perdere la dovuta riverenza a' Luoghi Sagrosanti. Dirò anche di più a confusione di qualcheduno, e forse anche di me stesso, non sanno ne meno leggere una Epistola, un' Evangelo (mi compatisca chi è nel caso, perchè Iddio Nostro Signore così mi suggerisce alla mente, forse perchè cerchino con tutto lo sforzo d'emendarsi a prò delle Anime loro.) Dal che ne nasce poi, che si sentono continue mormorazioni per loro cagione, e tante dissonanze nel cantare le Divine Lodi, che è una vergogna, oltre il danno, che ne riporteranno: e quello, che più mi pesa, è, che questi tali vogliono essere li primi ad incominciare, e gli ultimi sempre a finire, non accorgendosi, ò pure quasi vantandosi della loro troppo grande ignoranza. So, che questo mio dire potrebbe essere considerato per troppo appassionato; ma lo sa Iddio *Scrutator cordium*; lo sa pur troppo anche il Mondo, così non fosse, & io non mi arrossisco a dirlo, perchè *Veritatem non erubesco*: e se riflettessero al fine, per il quale sono stati messi nelle Chiese, forse si vedrebbero più applicati, e studiosi, giacchè alcuni hanno la naturale disposizione, & abilità, e ne renderanno strettissimo conto nel punto della morte, e forse correranno pericolo, il che Dio non voglia, di tirarsi addosso quella terribile Sentenza proferita, e fulminata dal Sac. Conc. Trid. Sess. 22. *Maledictus Homo, qui facit opus Dei negligenter*. Pensiamoci bene.

CAP. V.

Come si devono cantare li Tuoni Ecclesiastici.

FUrono composti gli Otto Tuoni, come abbiamo veduto, dal Santo Pontefice Gregorio celebratissimo Dottore di Santa Chiesa, oltre l'Antifonario, e Libri sopra gli Evangelj, & altre Opere degne dettategli dallo Spirito Santo, e perciò abbracciati da tutta la Santa Chiesa, comecchè annidano Misterj, e modi, acciocchè S. D. M. si compiacesse in tal Canto, e ne restasse servita. Questo non può negarsi, mercecchè per mezzo, e diversità de' Tuoni, e sonorità ne' Tropi, come Antifone, Alleluja, Introiti, Graduali, Responsorj, & altre Cantilene Sacre, vengono allettati li Cattolici, & indi introdotti dolcemente a diversi effetti, e sante Virtù. Le Antifone fanno il Canto soave, *suaviter sonant*, per avere le elevazioni piacevoli, per le quali si allettano gl'Incipienti, che con dolcezza devono camminare la Via della Penitenza. Li Responsorj con il loro Canto destano i sonnacchiosi, e gli esortano a vigilare, e lodare il Signore, a causa delle loro elevazioni, e depressioni; perciò si

devono cantare *graviter*, *& dissolutè*. Il Canto de' Graduali deve essere *planè*, *& protensè*, standocchè per li loro estremi alti, & estremi bassi si mostra la Via alli Proficienti, per giungere ad una perfetta Umiltà nel primo Verso, e nel secondo l'altezza del Cielo a chi veramente l'esercita. Gl' Introiti si devono cantare quasi *Voce præcona*, per eccitare al Culto Divino. Li Tratti, gli Offertorj, e Postcomunioni ammaestrano li Popoli Cristiani nelle pie considerazioni, ne' pianti, e nelle continue offerte di un Cuor mondo, e rassegnazione alla Divina volontà, durante questa vita frale, per potere sperar di cantare eternamente l' Alleluja con grandissima soavità nella Patria Celeste. La loro soavità, e le tante redduplicazioni di cose, e moltitudine di Note, rassembrano appunto la Gloria infinita, che avranno quelli, che con perseveranza serviranno Dio con tutto il Cuore. Se dunque Dio donò l' intelligenza di questo benedetto Canto al Santo Pontefice, & esso l'ordinò nella Chiesa per beneficio nostro, saressimo bene ingrati ad un tanto Benefattore, se non procurassimo di farne acquisto; e chi lo sa, è tenuto cantarlo come si deve, per guadagnarsi, & impossessarsi di così grandi Virtù, e soavi modi di servire a Dio. Tutti questi sono sentimenti dell' Avella posti nelle sue Regole di Musica, Tratt. 3. Cap. 74. quali ho voluto ripetere in avvantaggio di ciascheduno Studente di Canto.

CAP. VI.

Come devono regolarsi li Cantori in Coro.

LI Cantori sono destinati effettivamente, perchè cantino, e facciano cantare ordinatamente, acciò S. D. M. si degni placarsi, e disporsi a concederci quelle grazie, che saranno per salute delle Anime nostre, e siamo fatti degni di sentire quelle dolci parole: *Sonet vox tua in auribus meis; Vox enim tua dulcis*. Noi siamo più che certi, che Dio ci assiste, e con esso tutta la Corte Celeste nel tempo, che cantiamo nelle Chiese; perciò dovrà ciascuno far tutto il possibile, per fargli cosa grata. E per meglio servirlo, sarà bene vedere, e rivedere prima quello, che si dovrà cantare, perchè molte volte *Latet Anguis in herba*; per quelli, che sono poco pratici nel Canto, vi sono qualche difficoltà, quali non sono così facili ad essere cantate aggiustatamente, e prontamente: bene è vero, che per puro atto di Carità fraterna deve il Cantore dargliene un' avviso, acciocchè stiano bene attenti con l'orecchio, per impedire le Dissonanze, & il Coro non vada, come suol dirsi, a terra; e non sarebbe male mostrare la difficoltà ad alcuni di quelli, che hanno voci gagliarde, ma poco pratici, acciò, durante quel passo, non disturbino gli altri, & avvisare quelli, che

che possono sostentare li deboli; ma il tutto si faccia con modestia, e con maniera religiosa. Occorrendo ad un Cantore di dare un'Antifona, ò altra cosa ad un'altro, avverti prima di fare una profonda riverenza al SANTISSIMO SACRAMENTO divotamente, e dopo si volti a quello, che dovrà invitare, accennandola ad esso con voce bassa, e poscia riveritolo, replichi la riverenza al SANTISSIMO, tornando al suo luogo: l'Invitato nello stesso tempo, che il Cantore lo riverisce, con interno affetto lo ringrazj, per essersi degnato di eleggerlo con ispecial favore a lodare Iddio, e quel Santo, di cui si farà la Festa, come si fa nel Cielo. Uscendo l'Invitato in pubblico alla presenza di Dio, intuoni l'Antifona, ò altro nel modo migliore, che sarà possibile, e che saprà, sino alla prima Sbarra; e se a caso l'Intuonazione fosse riuscita, ò un poco alta, ò un poco bassa, ò in altra maniera sopportabile, deve il Cantore lasciarla incorrere in quella forma; ma se poi fosse intuonata troppo alta, ò troppo bassa, con diligenza si ripigli dal Cantore prima, che finisca l'ultima Nota della Intuonazione, e messa in Tuono si segua dal Coro in quella forma.

Dato caso, che l'Invitato ad intuonare fosse indisposto, ò per altra causa, come molte volte suole avvenire, non potesse, faccia cenno piacevolmente al Cantore, & il Cantore la dica lui, non essendo decente il darla ad altri.

Osservi il Cantore di dare le Antifone, ò altro a Persone pratiche nel Canto, per evitare quello, che suol ordire il nemico del Culto Divino, cioè risa, & altro, come pur troppo accade.

Si osservi parimente dall'Invitato di fare la riverenza al SANTISSIMO, uscendo fuora, & intuonato la rifaccia; come anche li Cantori, dopo intuonato il Salmo.

Se per qualche accidente non si potesse rimettere il Canto malamente intuonato, e si vedesse la cosa irreparabile, sarà meglio in tal caso seguitar il Canto così mal composto, per levare ogni confusione, come insegna l'Avella dottissimamente nel Cap. 75. delle sue Regole di Canto, Tratt. 3. Si adopri ognuno di fare quanto si è detto in questo Capitolo, essendo cose tanto necessarie a tutti quelli, che vogliono perfettamente servire a Dio nella Chiesa Santa, & esercitare puntualmente il loro Ufficio.

CAP. VII.

Della unione delle Voci, e degli errori, che in ciò si commettono.

IN questo particolare vi sono molte cose da suggerire più che necessarie, mentrecchè per lo più, in vece della unione, si sente molta disunione

nelle Voci: cosa tanto abborrita da Dio, e da tutta la Santa Chiesa. Primieramente diremo, che tanto nel Salmeggiare, quanto nel cantare altre Cantilene di Canto Fermo, necessariamente dobbiamo accordare le Voci assieme in forma tale, che l'una non superi l'altra, nè in altezza, nè in bassezza, cioè egualmente in un medesimo suono; perciò fu detto il Canto Fermo *Cantus Unisonus*: e non fare come fanno alcuni, quali essendo lontanissimi da tal cognizione, vogliono farla da Maestri, mostrando gran prontezza nel cantare, e poi in un subito, non potendo star nascosta la loro ignoranza, si fanno conoscere, non solo con le loro voci falsissime, che bene spesso fanno giungere all'orecchio degli Uditori, che è una cosa insoffribile, ma anche con mille errori; a segno tale, che se alcuni de' Cantanti non avessero un buon fondamento, & una buona pratica, gli obbligherebbero a seguitarli, e li leverebbero giù di Tuono; il che è assai considerabile; e questi si devono lasciar regolare da chi ne sa più di loro, e deporre la falsa opinione, che hanno di loro stessi: che se faranno in questo modo, avranno maggior merito presso Dio, & onore presso al Mondo; e se staranno avvertiti di non formar le Voci prima degli altri, ma solo di seguirli, facilmente impareranno à formarle bene, & avvezzeranno l'orecchio in tal forma, che sarà quasi impossibile, che possino dissonare, purchè stiano bene attenti, & accanto a quelli, che sono pratici, e che hanno un giusto tuono di Voce. In secondo luogo bisogna star circospetti, specialmente nel Salmeggiare, perchè appunto in questo si manca assaissime volte, intuonandosi il Verso seguente, avanti che sia terminato l'antecedente; ò pure non facendosi la dovuta Pausa nel mezzo del Verso: le quali cose sono tutte contrarie alla mente di quelli, che hanno dato ordine a' detti Salmi, volendo essi assolutamente, che si faccia la Cadenza media con un poco più di tempo, di quello, che si dà a tutto il restante del Verso; come anche nella finale, non dovendosi intuonare il Verso, che segue, se non pronunziata l'ultima Sillaba: e questa è regola generale, & infallibile, perchè comandata da Santa Chiesa. Dove si trovano le Stanghette, bisogna unitamente fermarsi, essendo state poste fra le Cantilene a solo effetto di respirare, e ripigliare il fiato, & anche per dare il suo proprio senso alle parole; il che non si fa da alcuni, ma si seguita il Canto, come se non vi fossero; e se si volesse respirare, non è permesso da questi frettolosi inconsiderati. Per vietar dunque tali, e tanti disordini, si osservino puntualmente le sodette riflessioni, che così vi sarà l'unione delle Voci, tanto desiderata da Dio Signor Nostro, e tanto necessaria nella Santa Romana Chiesa.

CAP.

C A P. VIII.

D' alcuni errori, che si commettono nel Canto Fermo.

TRe sorti di Canto si trovano, cioè *Canto Fermo*, principale fondamento di tutti gli altri, *Canto Fratto*, e *Canto Figurato*. Il primo si dice Canto Fermo, perchè tutti li Cantanti devono cantare, e formare la loro voce nel medesimo tempo sopra la stessa Nota, come si disse altrove; & anche perchè ha le Note ferme, cioè di più valore degli altri. Lasceremo da parte il Canto Fratto, e Figurato, per esser materia differente da quella, di cui solo voglio, & ho voluto parlare. Sono sforzato a dire quello, che sempre ho voluto tacere, non già per dar regola ad altri, ma solamente per fargli intendere il sentimento di tutti gli Autori antichi, e moderni, quali col Santo Pontefice Gregorio assolutamente negano, e proibiscono il cantare altrimenti di quello ricerca il Canto Fermo: e Guido stesso, secondo l'Avella Tratt. 3. Cap. 74. lo afferma, dicendo, che sarà temerario quello, che avrà ardire di depravarlo, con queste parole: *Ille maximè auctoritati Ecclesiæ contradicit, qui propter alios Cantus Divinum Beati Gregorii penitùs prætermittit*. Al che si deve molto pensare, perchè è autorizzato da Santa Chiesa, che ha approvato, & introdotto detto Canto Fermo. Dirò anch'io con l'assistenza de' medesimi, che quel Salmeggiare ne' Cori, e nelle Chiese con Voci differenti dalle comuni, con Note ineguali, e con tempo misurato, non è lodabile, ne meno si deve fare; benchè continuamente si pratichi per abuso; primieramente perchè lo comanda la Santa Chiesa, e poi anche perchè il Canto Fermo non fu inventato a fine, che dovesse dilettare l'orecchio de' Popoli, ma solamente per lodare Iddio, come egli dice per bocca di David nel Salmo 149. *Cantate Domino Canticum novum, laus ejus in Ecclesia Sanctorum*. In questo so, che qualch'uno potrebbe dire, che quella forma di Canto ineguale tiene più sollevato l'Uditorio sonnacchioso, che per la di lui pigrizia si lascia pur troppo vincere dalle suggestioni dell' Infernal Nemico, quale non sapendo alle volte come indurci positivamente al male, invidioso del nostro bene, almeno procura distraerci da questo. Io però rispondo brevemente, e dico, che simil Canto più tosto distrae la mente del Cristiano, e fa, che stia solo attento, non già al significato delle parole Sacre, quali c'insegnano ad amare, lodare, e servire il Signore, ma a quelle diversità di voci; e lo spiega Orazio Tigrini nel suo Compendio della Musica, Lib. 2. Cap. 13. il Berardi ne' suoi Documenti Armonici Lib. 1. Docum. 30. dicendo essere stato introdotto ne' Sacri Tempj il Canto, per sollevare gli animi

de'

de' Fedeli alla contemplazione delle cose Celesti. San Tommaso lo afferma con queste parole: *Cantus salubriter fit in Ecclesia ad devotionem excitandam*. Altro non cerca il Demonio, acciocchè li Cristiani non possino approfittarsene a prò delle Anime loro. Se dunque detto Canto è causa di un tanto male, si deve tralasciare affatto da tutti quelli, che da Dio sono stati eletti a lodarlo nelle Chiese con quel Canto, che fu approvato, ordinato, e confermato da' Sommi Pontefici; ma che veramente sia Canto Fermo, cioè Unisono, posato, e modesto. Se poi qualch'uno credesse, che il Canto Spezzato fosse migliore del Fermo, s' inganna di gran lunga, perchè il Fratto, e Figurato sono come due ruscelli, che sono scaturiti dal fonte, che è il Canto Fermo. Adopriamoci adunque, come si è detto, che così saremo causa, che il Demonio non se ne rida, che li Fedeli se ne approfittino, e che noi finalmente non ne abbiamo da render conto a Dio, essendo noi l'origine degli altrui mancamenti.

C A P. IX.

Altra osservazione intorno al Canto Fermo.

OLtredichè diremo, che si ritrovano ancora alcune cose, quali hanno bisogno di rimedio essenzialmente. La prima, che ho molte, e molte volte osservato in alcuni nel fare li salti di terza incomposta, & anche di quinta, che li cantano come se fossero composti, tanto nel solfeggiarli, quanto anche, come dissi, nel cantarli. Io non ho mai saputo penetrare, per quanto abbia pensato, per qual causa li cantino in quel modo, e finalmente l'ho trovata, avendomela insegnata molti Autori, che dicono, che fanno ciò, perchè non li sanno cantare come stanno, quantunque stimino, e pretendino d'esser Maestri. Questa è ragione assai forte, e che molto mi appaga; ma son sicuro, che se ricercassi a questi la ragione, mi risponderebbero, che li cantano composti, per dar più grazia al Canto, & acciò resti più delicato all'orecchio degli Ascoltanti. Questa è una risposta da poco pratico, non avvedendosi questi, che per dargli grazia, come dicono, distruggono il salto, quale allora non è più salto, ma terza, ò quinta composta, cantata diversamente da quello, che ci rappresenta la Cantilena; e questo è evidente, che li Compositori vi hanno posti que' salti, perchè vogliono li salti; e se avessero voluto fraporre le Note intermedie, gliele avrebbero notate, perchè quelli, che hanno inventato il Canto, & hanno composti que' Libri, ne sapevano più di questi senza misura. Si devono adunque cantare li salti di qualunque sorte tali, e quali stanno segnati, cioè toccare solamente cantando li due estremi, che così adempiranno la mente di chi li compose, e gli ordinò nel

Canto,

Canto, che fu S. Gregorio Papa, e saranno considerati veri Pratici del Canto, guadagnandosi quel nome di Maestri, che ingiustamente pretendevano. Così mi vien suggerito dal P. F. Andrea di Modona nel suo Canto Armonico Part. 4. Cap. 16.

CAP. X.

Come si deve regolare il Cantore nell' Intuonare.

Questa è cosa assai considerabile, benchè poco considerata, e praticata da alcuni, che vogliono dar regola ad altri, e che pensano d'esser perfetti ne' Cori, & anche (bisogna, che il dica) più che perfetti nel Canto, e poi con gli effetti si fanno conoscere imperfetti. La riflessione, che deve fare chiunque de' Cantori è, che prima d'intuonare una Cantilena, si deve misurare il Canto con la voce de' Cantanti; imperciocchè, come dice il P. F. Andrea di Modona nella Quarta Parte del suo Canto Armonico, Cap. 14. avendo questi alle volte voci di testa, alte, e stridenti, dovranno incominciare il Canto con voce assai spiritosa; che se poi avranno voci di petto, gutturali, e basse, dovranno intuonarlo con voce grave. Questo al certo è un gran punto, che se non si osserverà puntualmente, ne nasceranno moltissimi sconcerti, come pur troppo si sono alcune volte sentiti, e si sentono ancora, e si sentiranno in avvenire, per la poca pratica de'Cantori, quali non dovrebbero essere ammessi a questo impiego, quando non avessero le cognizioni tanto necessarie; perchè molte volte intuonando questi una Cantilena fuor di Tuono, cioè tanto alta, che non si possi cantare senza gran fatica, sono causa di grandissime dissonanze, perchè dove non giunge la Voce naturalmente, sempre si semituona, come anche se troppo bassa. Sicchè servirà per regola generale, e sicura quella, che sono per dire; cioè, che s'intuoni sempre la Cantilena comoda a quella parte, che supera l'altra in qualità di Voce, perchè questi sostenteranno il Canto, col supplire alla inabilità degli altri. Vi sono ancora alcuni, che supponendo, anzi credendo d'aver buona Voce, quantunque sia cattiva, e falsa, e con poco fondamento nel Canto, cercano nel cantare di superar gli altri con la loro voce, e tanto strillano, che pare vogliano creppare; e questo non è un cantare, ma un'urlare, come dicono gli Autori. Quanti ve ne sono di questi, quali più volte da altri, & ancora da me sono stati avvertiti di questo loro brutto modo, nulladimeno hanno voluto, e vogliono continuare, e sostenere la loro falsa opinione; e questo loro procedere, più tosto rende nausea agli Ascoltanti, che divozione. Si guardino dunque questi tali da simili inconvenienti, e tutti gli altri ancora, e procurino di cantare con la loro Voce naturale,

ò buona,

ò buona, ò cattiva che sia, senza punto sforzarla, se vogliono piacere a Dio con quest'atto d'Umiltà, guadagnarsi l'affetto di tutti, & essere considerati prudenti, e buoni Cantori.

CAP. XI.

Gli Antichi erano contrarj a' Moderni nell' ordine de' Tuoni, e che regola teneano nel comporre.

GLi Antichi, e li meno Antichi erano così differenti nel numero de' Tuoni, nella divisione, & ordine loro, che da essi non se ne cava che confusione, più tosto che buona conclusione, come dice Nicola Vicentino nella sua Teorica di Musica. Non è però meraviglia, perchè furono in diversi tempi, & in diverse età; perciò si può a loro attribuire qualche scusa; ma non ritrovasi esempio, ò vestigio alcuno de' Tuoni Antichi, per mezzo de' quali si possa avere una vera, e perfetta cognizione, come dice il Zarlino nelle sue Instituzioni Armoniche, Part. 4. Cap. 3. avevano però questo di buono, che quando componevano qualche Cantilena, non passavano li termini, non facevano transito (per esempio) dal Primo al Secondo, ò al Terzo Tuono, se non erano più che sforzati, ma stavano in Tuono, servendosi della Diapason perfetta, e delle Corde da quella comprese; e questo è il vero comporre regolato, ma poco osservato da' Moderni, le Cantilene de' quali sono composte di due, tre, & anche di quattro, ò cinque Tuoni. *Se mai fu età, che fosse obbediente a preterire le Leggi de' Tuoni, questa appunto è quella, li Pratici della quale se non fanno Cadenze fuori delle Corde proprie, e che non tocchino del Primo Tuono, per dir così, e poi quelle del Quarto, e quando dell' Ottavo, non le pare di far Cantilena, che renda diversità d' Armonia;* ma questi tali nelle Imperfezioni della Moderna Musica dell' Artusi, Ragionam. 2. pag. 59. sono chiamati Ignoranti, essendo parole sue le sopradette, quali ho voluto rescrivere, per far conoscere, e capire a tali Compositori, che bisogna star su le Corde di quel Tuono, sopra di cui vogliono comporre, e non uscir fuori del suo ordine retto. In questo loderò sempre le Composizioni del fu D. Antonio Moreschi mio Corresidente nella Chiesa Collegiata di S. Vitale di Parma, Maestro al Pubblico, e privatamente a' Cherici di detta Chiesa, quale nelle moltissime Composizioni da esso fatte, e non vi era dubbio, che trapassasse i limiti della Diapason, se non per qualche grande urgenza.

Quanto al numero, sono anche discordi li Moderni, stando nell' opinione, che non si trovino altro, che Otto Tuoni; e quelli, che approvano ascendere fino al numero Duodenario, quanto sono differenti nel sito. Alcuni

vogliono, che il Primo Tuono sia nella Corda della C grave, conforme la mente di Tolomeo, e Boezio, come dicono questi tali; altri nella D grave, secondo la descrizione di Boezio; sebbene non hanno mai veduto li Cartoni di questi Autori, avendo essi tenuta contraria opinione. Sin quì il detto Artusi.

Mi stupisco anch'io, come alcuni, quali appena sanno cantare quattro Note, senza saperne anche la ragione, vogliono far Composizioni, & in tal forma, che nè essi, che le hanno composte, nè quelli, che le vedono, non le sanno dar il nome, cioè non sanno sopra qual Tuono sia composta tal Cantilena; contuttociò pare a questi d'aver fatto un prodigio, per aver infilzate quattro Note a loro piacere, solo per far credere agl' Ignoranti, che sono Maestri in questa Scienza. Dissi, agl' Ignoranti, perchè se tali Composizioni fossero vedute da' Pratici, certamente verrebbe scoperta la loro presunzione, e perderebbero quel concetto, e quel nome, che con tal mezzo procurano procacciarsi. Mi fa forte in questo Orazio Tigrini nel Compendio della Musica, Lib. 3. Cap. 1. dicendo le precise parole: *Che si trovano alcuni tanto presuntuosi, & arroganti, che sebbene non sanno appena conoscere le Note, non si vergognano fare il Mastro di Capella pubblicamente per le Chiese, usando l' audacia in vece della Scienza; e questi sono assomigliati da Guido Aretino alle Bestie con queste parole: Nam qui facit, quod non sapit, definitur Bestia.* Leggasi il detto Capitolo, che è pieno di verità. Di questi ne conosco molti, e mi ricordo, che un giorno venni a discorso con uno di questo taglio, e gli chiesi, che differenza faceva da quel Tuono, che era misto, a quello, che era commisto; la qual cosa si sa fino da' Principianti: egli restò sospeso alquanto, poi mi rispose, che non gli era mai stato insegnato: So bene, soggiunsi io, che non si vede nelle vostre Composizioni, che mistioni, e commistioni, e da ciò comprendo, che, ò non sono vostre, ò che le scrivete a capriccio. Egli però per coprirsi, portò questa ragione, e disse, che importava poco, se non si sapeva questo, purchè le Composizioni fossero Armoniose, e che le difficoltà sono fatte per li Teorici, e non per li Pratici. Bella ragione in vero, ma da poco senno. Non può essere Maestro colui, che non ha Teorica; perchè il Maestro deve risolvere, e sciogliere tutte le difficoltà allo Scolare, primieramente con la Teorica, e poscia con la Pratica, se vuol essere inteso, altrimenti sarebbe un *frustra laborare*. Che se Guido Monaco avesse messo in oscuro le sue Regole di Canto, cioè con la sola Teorica, non sarebbero state intese, almeno poco; e perciò volle anche metterle in pratica, dando a conoscere a' Successori, che la Teorica nulla vale senza la Pratica, & al contrario. Dunque questo Signore era tenuto, e con esso tutti gli altri Professori di Canto, a dare le ragioni Teoricamente, mostrate da esso

in

in pratica. Conchiudo adunque col ſodetto Artuſi, che quando ſi compone qualche Cantilena, non ſi deve preterire l'ordine aſſegnato, cioè non uſcire fuori delle otto Corde di quel Tuono, ſopra di cui ſi vorrà comporre, ſe non per qualche urgente neceſſità, come oſſervavano gli Antichi, quali portavano ben degnamente il nome di Maeſtri, e per Teorica, e per Pratica, e non prender norma da queſti Moderni; che così facendo, ſi avrà maggior onore appreſſo al Mondo, e ſi ſarà più ſtimato veramente Pratico in queſta Angelica Scienza.

CAP. XII.

Come li Tuoni terminati in a, *e* C, *non ſono riducibili agli Otto ordinarj, con altre coſe ſpettanti al Canto Fermo.*

LA Ignoranza è giunta a tal termine di preſunzione, che fa ogni attentato, per atterrare la ſteſſa Virtù; ma queſta non iſcoſtandoſi punto dall'eſſer ſuo, ſi fa ſempre più forte con quelle ſteſſe emendicate, e deboli ragioni, che le ſono propoſte. E che ſia il vero, ne fanno fede coloro, che di continuo ſi fanno ſentire ne' circoli, allegando per fondamento delle loro opinioni la ſentenza di quegli Autori, che non poſſono autorizzare i loro detti, perchè parlano, ò falſamente, ò da sè ſoli. Queſto ſi può dire, e con giuſtizia, perchè qualche Moderno, che ha già dato alle Stampe, biſognerà, che nieghi gran parte di ciò, che volle dare ad intendere, non ſolo a' Studenti, ma a' Pratici ancora del Canto Fermo, avendo, per dar forza a' ſuoi detti, chiamati in teſtimonio molti di quegli Autori, che negano aſſolutamente le loro Concluſioni, al ſentimento de' quali dovrà piegarſi, allorchè gli avrà veduti, e conſiderati. Alcuni di queſti Opinanti capiſcono le coſe a lor modo, laſciandoſi regolare dal ſenſo ſolo, ſenza riflettere ad altro, e penſano con queſto d'eſſer giunti al non più oltre del Canto; ma il Zarlino fa loro intendere nel Cap. 36. della Quarta Parte delle ſue Inſtituzioni, che di gran lunga s' ingannano, perchè il ſenſo ſolo non è ſufficiente, per dar giudicio certo, ma deveſi accompagnare con la ragione, & allora il giudicio ſarà prudente, e ben fondato; e queſto vien confermato anche dall'Artuſi nelle Imperfezioni della Moderna Muſica, Ragionam. 1. cart. 12. e nell'Arte del Contrapunto cart. 79.

Alcuni altri poi, che non hanno, nè Teorica, nè Pratica, vorrebbero far capire, che gli Antichi hanno parlato a ſpropoſito in molte coſe da eſſi non inteſe, ſpettanti alle Regole di Canto Fermo, e come Giudici vogliono dar la ſentenza, che per lo più non ha che fare con quello, che propongono; e queſti ben li conobbe il Zarlino, perchè nel ſodetto Cap. ſono da eſſo chiamati preſuntuoſi, di poco giudizio, e temerarj. Ab-

Abbondano parimente certuni, che contenti di vedere un picciol Libretto, che pretende insegnare brevemente le Regole del Canto Fermo, quantunque pieno d'errori, vogliono impugnare la verità, perchè da essi non conosciuta, e con tanta violenza s'affaticano, per avvalorare le loro mal fondate opinioni, che solo ne ricavano confusioni in vece di conclusioni, e finalmente si guadagnano il nome di poco saputi. Di questo taglio sono quelli, che vogliono ridurre agli Otto Tuoni ordinarj li quattro ultimi, che hanno la loro terminazione nella C grave, & a acuta, volendo sostenere, che hanno questi quattro ultimi Tuoni le medesime Specie, che si ritrovano negli Otto, variando solo nel sito. Portano questa ragione, dicendo, che se vogliamo vedere, se sono riducibili agli Otto ordinarj, bisogna mutar le Chiavi, cioè se sarà posta nella Cantilena la Chiave di due Corpi, vi si ponga quella, che ne ha tre, ò pure al contrario, e la Cantilena verrà regolare, e sarà uniforme ad uno de' sodetti Otto Tuoni. Fin quì non vi è dubbio alcuno, che il Canto non si faccia Regolare, quantunque lo sia senz' altro; ma non per questo sarà simile a quello, che era prima su la Chiave di *c sol fa ut*, se sarà posto sopra quella di *F fa ut*, perchè si mutano gl' Intervalli de' Semituoni, e variandosi questi, un Tuono si muta in un'altro; e perciò li Compositori sono in questa necessità di comporre sopra quelle Corde, dalle quali possino avere quella modulazione, che desiderano, ò per dir meglio, che se gli deve; e se compongono nello acuto, è segno evidente, che non trovano quelle Specie nel grave. Non so capire, come alcuni Autori possino negare li quattro ultimi Tuoni, volendoli ridurre, come essi dicono, alla regolarità, mostrandolo in Esempio; e poi dicono in altro luogo, che si può abbassare, ò alzare tutto il Canto una quarta, overo una quinta, e che il Tuono può terminare in ciascuna Posizione della Mano, purchè le Specie, cioè la Diapente, e Diatessaron, si possino trovare ordinatamente; e fra questi vi è il P. Illuminati nella sua Illuminata, Lib. 3. Cap. 6. il P. Vallara nella sua Scuola Corale; Part. 3. Cap. 7. & il Marinelli nella sua Via Retta, Part. 3. Osserv. 6. che dice particolarmente, che si possono abbassare, ò alzare tutte le Note una quarta, ò una quinta, avendo riguardo sempre alle Specie maggiori, e minori, che non venghino alterate, nè mutate; ma farle incontrare ne' luoghi regolari in quello stesso modo, che erano nel luogo di prima; e quando non si potessero conservare tutte le Specie, almeno si procuri di mantenere le maggiori. A questo modo è infallibile, che si possono ridurre alla Regolarità; anzi dico, che si possono lasciare al suo luogo, quando solo basti incontrare le Specie maggiori: ma questo, al parere de' più dotti, non è sufficiente, perchè siccome non si possiamo servire della seconda Specie della Diatessaron, nè della terza, per formare il Primo Tuono, e della Diatessaron del Primo, per formare

il Terzo senza far commistione; così ne meno si concede la Regola data dal sodetto Autore, confermata da altri ancora, per esser condannata dalla vera, e giusta Scuola Musicale. Non bastano solamente le Specie maggiori, per formare un Tuono sopra una Diapason perfetta, perchè li Primi Inventori non lasciarono tal regola di mescolare le Specie minori con le maggiori, ma ad ognuno de' Tuoni assegnarono le proprie, & uscendo da quest' ordine, vollero, che fossero Commisti imperfetti, quando però siano poste nel Canto per due, ò tre volte; che essendo le dette Specie continuate, ò maggiori, ò minori che siano, ne nascono altri Tuoni regolarmente formati, e naturali, senza veruna Commistione, come li quattro ultimi Tuoni sopraccennati. Mi stupisco, che non abbiano tanta cognizione di riflettere, che se un Cantore volesse cantare tal Cantilena riducibile, come dicono, per la Chiave di *c sol fa ut* nello acuto, & un' altro per quella di *F fa ut* nel grave, ne nascerebbe uno sconcerto notabile, per esser diversa la melodía cagionata dagl' Intervalli imperfetti, e dove uno cantasse dolce, e soave, l'altro si farebbe sentire acro, e duro. Sicchè non sono le stesse Specie, che si ritrovano negli Otto Tuoni, ma differenti; e se sono differenti le Specie, diversi saranno ancora gli ultimi quattro Tuoni da essi detti Irregolari. Allora sarebbero uniformi, quando la Cantilena fosse solamente composta d'una Diapente, come la quì sotto,



perchè il Canto non è composto che per quinta, quale serve al Primo Tuono; ma essendovi la Diatessaron accompagnata, qual formi la sua perfetta Diapason, io dico, che non può abbassarsi il Canto, nè per quarta, nè per quinta, senza il Segno accidentale, del quale debbesi servire, per ridurre il Tuono alla sua perfezione; altrimenti sarebbe imperfetto, per causa della Diatessaron *Mi, fa, sol, la*, che fu assegnata per il Terzo Tuono; e lo stesso s' intende per quelle Cantilene, che terminano nella C grave, secondo l'ordine loro, & allora saranno veramente Tuoni trasportati per quarta, ò per quinta, secondo il bisogno. Sono di parere ancora alcuni, che sia di Settimo Tuono quell' Antifona, ò Canto, che ha la sua terminazione nella g acuta, con il Segno accidentale continuato nella Posizione di ♮ *mi* acuta, cioè col b rotondo, ò molle, dicendo, che quantunque vi sia tal Segno, non per questo muta la sua natura il Tuono, essendo per accidente, che vi sia il b molle in tal Posizione. Non è accidente, che vi sia tal Segno, perchè senza l'accidente non può quel Canto avere quella modulazione, e quelle Specie, che ricerca il Compositore;

e tutti

e tutti gli Autori dicono, e vogliono, che sia Primo Tuono trasportato per quarta sopra la sua finale, come in fatti è tale, colle seguenti Sillabe *Re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, dovendosi dir *fa* in *bfa*, per aver la Diapente uniforme al Primo Tuono, che comincia per terza minore; e dove per contrario si diceva *mi* in ♮ *mi* acuta, senza il Segno accidentale, dovendosi cominciare il Settimo Tuono per terza maggiore, con queste Note *Do*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, di quarta Specie diventa prima, la quale serve al Primo Tuono. In somma dico, che in effetti non è Settimo, ma Primo Tuono, portato in tal Corda, perchè resti più spiritoso; e quelli, che negano, non hanno tutta la cognizione delle Specie sodette.

Quanti Seguaci poi vi sono di qualche Autore moderno, che volendo fare da Specolativo, si è dato ad intendere di ritrovare l'Ottava Specie della Diapason, come in fatti mostra in pratica, il che toccai anche nel Terzo Libro Cap. 12. ma perchè vi è qualche altra cosa da dire intorno questo particolare, ho voluto ripeterlo in questo luogo; volendo esso, che la quarta Specie, che serve all'Ottavo Tuono, per esser divisa in quinta, e quarta discendente, sia altra Specie dissimile alle sette già mostrate, e non sia quella quarta Specie della Diapason, che serve al Primo Tuono, divisa in quinta, e quarta ascendente. Secondariamente per ritrovarsi la Diapason dell' Ottavo posta in altre Posizioni diverse da quelle del Primo Tuono, che vuol dire di grave in acuto. In terzo luogo, che si mutino gl' Intervalli di ciascuno de' detti due Tuoni, soggiungendo, che gli par bene, per non far torto all' Ottavo Tuono, asserire darsi l'Ottava Specie della Diapason.

Non s'accorgono questi, che sono ingannati, e condannati da tutta la Scuola Musicale, quale non approva, e non ammette se non le sette Specie della Diapason, ò siano ascendenti, ò discendenti, che nulla vale. Dirò in questo caso, che non sono, nè sette, nè otto le sodette Specie, ma dodici; il che non è stato penetrato per anche da quelli, che vogliono l'Ottava Specie. Vengo alle ragioni; e se avranno da opporsi alla mia opinione, rispondino allegramente. Niuno può ragionevolmente negare, che non si trovino nel Canto Fermo Cantilene, che abbino la loro terminazione, ò sia Corda, ò Nota finale nella a acuta, quali ascendendo otto voci, ò Note, formano la loro perfetta Diapason da a, & aa, acuta, e sopracuta (parlo per l'Autentico); e questa Diapason, che è la prima, secondo l'ordine del Santo Pontefice Gregorio, come s'è detto altrove, serve al Secondo Tuono, quale vien divisa in quinta, e quarta discendente, per essere egli Tuono Plagale: pure si ritrova nelle Cantilene sodette divisa in altra forma, cioè in quinta, e quarta ascendente, & in altre Posizioni, servendo al Nono Tuono: dunque per la ragione dell' Ottava Specie da essi ritrovata, questa sarà Nona. Il Plagale poi delle terminate

nella a acuta sodetta, ha le sue Corde estreme nella e acuta, & E grave, Diapason divisa in quinta, e quarta discendente, differente dalla quinta Specie divisa in quinta, e quarta ascendente nel Terzo Tuono, & in diverse Posizioni, secondo la loro opinione: dunque questa sarà Decima Specie. Vi sono parimente nel Canto Fermo Cantilene, quali hanno la loro terminazione nella C grave, coll' ascendenza fino alla c acuta, formandosi con questi due estremi mediati perfetti, cioè da Tuoni, e Semituoni, così intendo di tutti, la Terza Specie della Diapason, divisa in quinta, e quarta ascendente per l'Autentico, differente da quella Terza Specie, che serve al Sesto Tuono Plagale, divisa in quinta, e quarta discendente in diverse Posizioni; e quella sarà l'Undecima Specie. Si osservano ancora Cantilene con la sua Nota finale nella C grave, quali hanno la loro Diapente nella g acuta discendente, e la Diatessaron dalla C pure grave finale alla Γ grave discendente. Sicchè li loro due estremi, acuto, e grave, formano la Settima Specie della Diapason, ma non uniforme a quella, che serve al Settimo Tuono, divisa in quinta, e quarta ascendente, & in diverse Posizioni; e quella sarà la Duodecima Specie della Diapason. La conclusione di quanto fin'ora s'è detto è, che se vogliamo ammettere l' Ottava Specie della Diapason, secondo vogliono far capire, bisogna anche concedere, che vi siano le Dodici di sopra mostrate; ma non possono darsi, nè le Otto, nè meno le Dodici per tutto il Monocordo di Guido, perchè quantunque siano divise in forma differente, & in altre Posizioni, in questo caso bisogna necessariamente far questo torto all' Ottavo Tuono, per non dare indebitamente ragione anche alla Nona, Decima, Undecima, e Duodecima Specie.

Sono adunque sette le Specie della Diapason, con le quali vengono formati gli Otto Tuoni per li Salmi, e li quattro per altre Cantilene, gli uni, e gli altri Regolari per composizione, e terminazione, solo divise in due maniere, cioè con la divisione Armonica, e l'Aritmetica, Irregolari per chi non intende: l'Armonica per li Sei Autentici, e l'Aritmetica per li Sei Plagali, non essendovi altra differenza in dette Specie. Il tutto si può vedere nelle Instituzioni di Giuseppe Zarlino Part. 4. Cap. 9. e nelle sue Dimostrazioni, Ragionam. 5. Definiz. 12. nella Miscellanea del Berardi, Part. 3. Cap. 11. nel Compendio della Musica del Tigrini, Lib. 3. Cap. 32. nell'Arte del Contrapunto dell'Artusi, cart. 73. e nelle Imperfezioni della Moderna Musica del medesimo, Ragionam. 2. cart. 66.

Nella Scuola Corale del P. Vallara, Part. 3. Cap. 13. trovo, che detto Autore niega li quattro ultimi Tuoni, oltre gli Otto, e poi accenna la divisione Armonica, & Aritmetica, forse da esso veduta, e non molto considerata, perchè vediamo, che negli Otto Tuoni ordinarj solo la quarta Specie della Diapason è regolata con tal divisione. Nel Primo Tuono è

divisa

divisa in quinta, e quarta ascendente, e nell'Ottavo l'Aritmetica in quinta, e quarta discendente; ma la Quinta, Sesta, e Settima Specie vengono divise solamente con l'Armonica in quinta, e quarta ascendente; e la Prima, Seconda, e Terza con l'Aritmetica in quinta, e quarta discendente. Sicchè se ogni Specie della Diapason, purchè sia capace, si divide con l'Armonica, & Aritmetica divisione, perchè la Quinta, Sesta, e Settima non devono avere l'Aritmetica? e la Prima, Seconda, e Terza Specie l'Armonica divisione? ò che parlano con fondamento, ò nò.

La divisione Armonica adunque della prima Specie in quinta, e quarta ascendente l'avranno le Cantilene terminate nella a acuta con la loro Diapason perfetta, che serve al Nono Tuono. La seconda Specie è incapace dell'Armonica. La terza Specie Armonicamente divisa in quinta, e quarta ascendente, quelle, che hanno la loro Nota finale nella C grave, con la sua Ottava perfetta ascendente, da cui vien formato l'Undecimo Tuono. La Quinta divisa Aritmeticamente in quinta, e quarta discendente, le Cantilene terminate nella a acuta, cominciando dalla estrema Nota della Diapente in acuto, che sarà e, come principio della Diapason discendente sino alla E grave, cioè e, & E, quale forma il Decimo Tuono. La Sesta è incapace dell'Aritmetica. La settima Specie Aritmeticamente divisa in quinta, e quarta discendente, si ritrova in que' Canti, che hanno la finale nella C grave, cominciando dalla estrema della Diapente, che sarà la g acuta, per fondamento della Diapason discendente nella Γ grave, cioè g, e Γ, dalla quale vien formato il Duodecimo Tuono. Se approva adunque il detto P. Vallara la divisione Armonica, & Aritmetica con la Teorica, e con la Pratica, non può negare li quattro ultimi Tuoni; e se li niega, niega ancora un'evidenza incontrastabile. O' negare l'una, e l'altra, ò concederle ambedue.

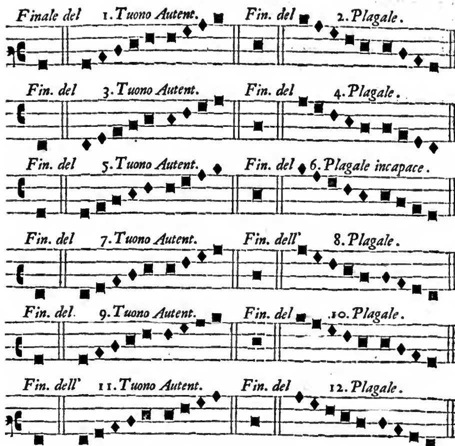
CAP. XIII.

Sette sono le Specie della Diapason, e non più.

DIce Nicola Vicentino nella Prima Parte Cap. 1. della sua Antica Musica ridotta alla Moderna Pratica, che il fine della Scienza Specolativa da noi detta Teorica, è la Verità di essa Scienza; & il fine della Pratica sono le azioni, e dimostrazioni dell'Arte. Per mettere adunque in chiaro, e ridurre alla Pratica tutto ciò, che s'è detto nell'antecedente Capitolo, diremo, che da ogni Specie della Diapason, capace, vengono formati due Tuoni, l'uno Autentico, l'altro Plagale; ma dalla medesima Specie, che serve per l'Autentico, non si può avere il suo Compagno Plagale, ma bensì un Plagale, che serve ad altro Autentico. Mi spiego.

Vediamo benissimo, che il Primo Tuono Autentico vien formato dalla quarta Specie della Diapason D, & d, grave, & acuta; ma dalla stessa Specie d, & D, acuta, e grave, non si può formare il Secondo Tuono suo Collaterale, ò Plagale, perchè se ciò fosse, ne verrebbe, che il Primo avrebbe la sua terminazione, ò finale nella D grave, & il Secondo nella g acuta; perciocchè si piglia per Corda finale di ciascun Tuono, come abbiamo veduto altrove, la Corda gravissima di ciascuna Diapente; sia poi la Diatessaron posta nel grave, overo nello acuto, che non fa cosa alcuna di vario, come dice il Zarlino nelle Institutioni Armoniche, Part. 4. Cap. 13. Sicchè essendo la g acuta Corda assegnata dal Santo Pontefice Gregorio all' Ottavo Tuono, non potrà essere Secondo Tuono Plagale, e Compagno al Primo Tuono Autentico. Così il Terzo Tuono, quale prende forma dalla quinta Specie della Diapason E, & e, grave, & acuta; e pure il Quarto suo Collaterale non può formarsi dalla stessa Diapason e, & E, acuta, e grave, perchè il Terzo Autentico avrebbe la sua terminazione nella E grave, & il Quarto Plagale nella a acuta, qual finale serve al Decimo Tuono. Il Quinto Tuono parimente, quale si forma dalla Sesta Specie della Diapason F, & f, grave, & acuta, non può avere dalla stessa Diapason f, & F, acuta, e grave il suo Compagno, per ragione, che il Quinto Autentico terminerebbe nella F grave, & il Sesto suo Plagale nella Posizione di ♮ acuta, quando da questa Diapason si potesse avere tal divisione; ma è incapace per Tuono Plagale. Il Settimo anch' esso si forma dalla settima Specie della Diapason g, & gg, acuta, e sopracuta; ciò non ostante dalla stessa Diapason gg, & g, sopracuta, & acuta, non può formarsi il suo Plagale Compagno: la ragione è chiara, perchè il Settimo Autentico avrebbe la finale nella g acuta, & il suo Plagale Ottavo nella c acuta, qual serve al Duodecimo Tuono. Segue la stessa regola il Nono Tuono, quale ha la sua formazione dalla prima Specie della Diapason a, & aa, acuta, e sopracuta; tuttavia non può formarsi il suo Collaterale dalla stessa Specie aa, & a, sopracuta, & acuta, per causa della loro finale, perchè l'avrebbe nella a acuta il Nono Autentico, e nella d acuta il Decimo Plagale, qual finale serve al Secondo Tuono. L' Undecimo Tuono finalmente è formato dalla Terza Specie della Diapason C, & c, grave, & acuta, e dalla stessa Diapason c, & C, acuta, e grave, non può aversi il suo Plagale Compagno, perchè avrebbe l' Undecimo Tuono la sua terminazione nella C grave, & il suo Plagale nella F pure grave, quale serve al Sesto Tuono. A questo modo non sarebbero sei le Corde Finali de' Tuoni, ma bensì Undici, dovendosi assegnare agli Autentici le sei ordinarie, e praticate, cioè D, E, F, g, a, C, & a' Plagali cinque altre differenti, che sono g, a, c, d, F, restando fuori il Sesto Tuono Plagale per la ragione sodetta. Ecco l' Esempio.

Finale



Regolando adunque li Tuoni nella forma di ſopra moſtrata, non poſſono eſſere più che Undici per la ragione ſodetta. Ma perchè conſiderarono gli Antichi, che ciò facendo, reſtavano gli Autentici, e Plagali ſopra le ſteſſe Corde, cioè contenuti da una ſteſſa Diapaſon, ſenzacchè il Seſto Tuono aveſſe la ſua vera, e naturale formazione, aſſegnarono al Nono, e Secondo Tuono la Prima Specie della Diapaſon; A, & a per il Secondo; & a, & aa per il Nono, che è la ſteſſa, variando ſolo fra eſſe per il grave, & acuto; la Seconda Specie al Quarto Tuono B, & ♮, grave, & acuta; la Terza all' Undecimo, e Seſto Tuono C, & c, grave, & acuta; la Quarta Specie al Primo, & all' Ottavo, D, & d, grave, & acuta; la Quinta al Terzo, & al Decimo, E, & e, grave, & acuta; la Seſta Specie della Diapaſon al Quinto Tuono F, & f, grave, & acuta; la Settima al Settimo, e Duodecimo Tuono g, & gg, acuta, e ſopracuta. Così levorono

vorono tutte le confusioni, e difficoltà, che nel sodetto ordine si ritrovavano; oltrecchè diedero l'essere al Sesto Tuono tanto necessario, e vollero, che ognuna delle dette Specie dasse forma a due Tuoni, Autentico, e Plagale, & in tal maniera poterono facilitare le Corde Finali adoprate anche al presente nel Canto, coll' assegnare le Diapenti Comuni, e stabili, cioè che dovessero servire agli Autentici, & a' Plagali Compagni. In questo modo di Undici Tuoni ne vennero Dodici, tutti regolari, come quì si vede.

Primo. 4. *Specie.* 2. 2.

Secōdo. 1. *Specie.* 3. 2.

Terzo. 5. *Specie.* 1. 1.

Quarto. 2. *Specie.* 4. 3.

Quinto. 6. *Specie.* 4. 3.

Sesto. 3. *Specie.* 1. 1.

Settimo. 7. *Specie.* 3. 2.

Ottavo. 4. *Specie.* 2. 2.

Nono. 1. *Specie.* 2. 1.

Decimo. 5. *Specie.* 3. 3.

Undec. 3. *Specie.* 3. 3.

Duodec. 7. *Specie.* 2. 1.

Questi a prima vista pajono confusi, ma non è così; anzi sono posti con ordine regolato, e segnati con le Note rotonde, dove cade il Semituono in

ciascuna

ciascuna Diapente, e Diatessaron, ascendenti, e discendenti unire, dalle quali vengono formati li Tuoni Autentici, e Plagali, che servono al Canto Fermo; e vi ho posto le Specie, dalle quali vengono composti li detti Tuoni, acciò ognuno possa apertamente vedere, e conoscere, che sono solamente Sette le Specie della Diapason, e non Otto, come dissero alcuni. Sicchè vediamo benissimo, che la Prima Specie della Diapente ascendente, che serve di Specie maggiore al Primo Tuono Autentico, ha il Semituono nel secondo Intervallo, e la Diatessaron pure ascendente, Specie minore del detto Tuono, lo tiene nel secondo Intervallo, quali Specie, maggiore, e minore, formano la Diapason da D, & d, grave, & acuta, assegnata al Primo Tuono. Parimente la stessa Diapente, che serve all' Ottavo Tuono discendente Plagale, ha il Semituono nel secondo Intervallo, e la Diatessaron similmente discendente lo tiene nel secondo Intervallo: dunque la Quarta Specie della Diapason serve al Primo, & Ottavo Tuono, & è una Specie sola, e non due Specie, come vogliono alcuni. La Seconda Specie della Diapente, che serve al Terzo Tuono Autentico ascendente, ha il Semituono nel primo Intervallo, e la Diatessaron anch'essa nel primo; e tale ancora sarà la Diapente del Sesto Tuono Plagale discendente, quale ha il Semituono nel primo Intervallo, e la Diatessaron anch'essa nel primo: dunque questi due Tuoni vengono formati da una sola Specie di Diapason. La Terza Specie della Diapente, che serve al Quinto Tuono, ha nel quarto Intervallo il Semituono, e la Diatessaron nel Terzo; come anche la Diapente del Quarto Tuono, quale nel quarto Intervallo tiene il Semituono, e la Diatessaron nel terzo Intervallo: dunque il Quinto, & il Quarto Tuono sono formati da una sola Specie di Diapason, e non da due. La quarta Specie della Diapente ascendente, che serve al Settimo Tuono, ha il Semituono nel terzo Intervallo, e la Diatessaron pure ascendente nel secondo Intervallo; così la Diapente del Secondo discendente ha il Semituono nel terzo Intervallo, e la Diatessaron nel Secondo: dunque essendo e l'uno, e l'altro simili d' Intervalli, non sarà che una sola Specie della Diapason, e non due. La Diapente ascendente, che serve al Nono Tuono, ha l' Intervallo imperfetto, ò Semituono nel secondo Intervallo, e la sua Diatessaron nel primo; come fa appunto la Diapente discendente del Duodecimo Tuono, quale ha il Semituono nel secondo Intervallo, e la sua Diatessaron discendente nel primo: dunque una sola Specie di Diapason serve a questi due Tuoni. La Diapente ascendente dell' Undecimo Tuono ha il Semituono nel terzo Intervallo, e la sua Diatessaron parimente nel terzo Intervallo; similmente la Diapente del Decimo Tuono discendente Plagale ha il Semituono nel terzo Intervallo, e nel terzo ancora la sua Diatessaron: dunque essendo ambedue simili negl' Intervalli, si servono

d'una

d'una sola Specie di Diapason, e non di due, come viene inteso da certi Autori.

L'Esempio seguente metterà in chiaro quanto ho voluto dire intorno a questo particolare, & è il seguente.

Primo. 4. *Specie.* 2. 2. — *Ottavo.* 4. *Specie.* 2. 2.

Terzo. 5. *Specie.* 1. 1. — *Sesto.* 3. *Specie.* 1. 1.

Quinto. 6. *Specie.* 4. 3. — *Quarto.* 2. *Specie.* 4. 3.

Settimo. 7. *Specie.* 3. 2. — *Secõdo.* 1. *Specie.* 3. 2.

Nono. 1. *Specie.* 2. 1. — *Duodec.* 7. *Specie.* 2. 1.

Undec. 3. 3. — *Decimo.* 3. 3.

Sono adunque simili negl'Intervalli il Primo Tuono coll'Ottavo; il Terzo col Sesto; il Quinto col Quarto; il Settimo col Secondo; il Nono col Duodecimo, e l'Undecimo col Decimo, quantunque in diverse Posizioni ascendenti, e discendenti, perchè li Semituoni formano le Specie, e non le Posizioni. Questo mi par sufficiente, per ben capire, che non sono nè dodici, nè otto le Specie della Diapason, ma sette sole Armonicamente, & Aritmeticamente divise, con buona grazia de' Contraddicenti. CAP.

CAP. XIV.

Li Tuoni Moderni non sono regolati con il suo Ordine retto.

FU approvato dalla Santa Romana Chiesa il nuovo Ordine, ò Monocordo ritrovato da Guido Aretino per il Canto Fermo, e Figurato, approvato dico, e praticato da tutto il Mondo, come cosa mai più sentita, & anche la di lui divisione, e tutto ciò, che in esso si osserva, non già per impedire all' Uomo, che si avanzasse più oltre con la Specolativa, come fu fatto, ma solo perchè gli parea un modo assai facile, benchè difficile, e necessario a chi desidera cantare con regola. Ma siccome l'ingegno umano sempre più va crescendo, e va specolando nuove maniere, e più facili, e più regolate in qualunque Virtù, & Arte, così vi fu chi ritrovò un' ordine perfetto per tutti li Dodici Tuoni Regolari del Canto Fermo, ritrovati da Enrico Glareano, come si vede nel suo Libro intitolato *Il Decacordo*, considerando la Proporzionalità Armonica, e l'Aritmetica, di cui, come dice l'Artusi nelle Imperfezioni della Moderna Musica, Ragionam. 2. cart. 68. prima di lui Franchino ne fu il primo Motore; il che non fu osservato da Guido. Tutto ciò, che sono per dimostrare in questo Capitolo, parerà ad alcuni assai difficile; ma ponderato bene da chi mai più l'ha inteso, sarà senza fallo tenuto a lodare, non il mio, ma il loro pensiere approvato, e regolato da Giuseppe Zarlino, discorrendone a tutto potere nelle sue Instituzioni, e Dimostrazioni, Ragionam. 5. Definiz. 8. Li nostri Antichi adunque ritrovarono nel Monocordo loro sette Specie della Diapason, quali nascono dalla varietà de' luoghi, che tengono il Semituono, come già si è osservato altrove; la Prima delle quali consideraronò nella A grave; la Seconda nella B; la Terza nella C; la Quarta nella D; la Quinta nella E; la Sesta nella F (tutte le Lettere nominate sono gravi), e nella g la Settima: Quì bisogna stare bene attenti, perchè la materia lo richiede. Sia il principio del mio discorso il dire, che Guido credendo di riformare il Canto Gregoriano, e ridurlo a tutta perfezione, restò ingannato da sè medesimo, come dice l'Artusi nelle Imperfezioni della Moderna Musica, Ragionam. 2. cart. 67. dando Guido troppa fede ad un tale Abbate Odo, che fu prima di lui, avendo ambidue inteso Boezio tutto al contrario, e minutamente adduce detto Autore le ragioni; perchè nel regolare ordinatamente le dette Specie della Diapason, vi è corso uno sbaglio notabile, poco osservato da' moltissimi di quelli, che vanno investigando le difficoltà del Canto; & è, che volendo esso Guido aggiungere al Monocordo Antico un' altra Lettera nella parte grave, chiamata Γ *ut*, cioè *Gamma ut*, non doveva incominciare

ciare le sette Specie nella A, ma nella sua Lettera Γ, perchè aggiungendovi detta Lettera, venne a guadagnare una Diapason, & un' intiero Essacordo. In secondo luogo noi vediamo benissimo, che gli Otto Tuoni presentemente praticati, & ordinarj, non abbracciano più di quattordici Corde, incominciando dalla A grave sino alla gg sopracuta geminata, restando fuori la Γ nella parte grave, come se non vi fosse, e pure quella è il fondamento di tutto il suo Monocordo; & anche resta fuori la aa sopracuta geminata. In terzo luogo la Divisione fatta dal medesimo in tre Parti, cioè Grave, Acuta, e Sopracuta, non è buona, se pure è tale, quale viene insegnata. La ragione si è, perchè siccome comincia la Prima Specie della Diapason nella A grave, senza considerare la Γ, così doveva far terminare la Parte grave inclusivamente nella g acuta secondo i Moderni, e la parte acuta pure nella gg seconda, il che si vedrà più avanti. E così le mostra il Zarlino nelle sue Dimostrazioni, Rogionam. 5. Prop. 6. segnandole come quì nella seguente Figura.

Γ	A	B	C	D	E	F	G	a	b	♮	c	d	e	f	g	aa
Tuono.	*Tuono.*	*Sem.ma.*	*Tuono.*	*Tuono.*	*Sem.ma.*	*Tuono.*	*Tuono.*	*Sem.ma.*	*Sem.mi.*	*Sem.ma.*	*Tuono.*	*Tuono.*	*Sem.ma.*	*Tuono.*	*Tuono.*	

Osservo anch' io, che non sono veramente sette le prime Lettere Gravi, ma sono otto, così segnate nella sovraposta Figura; ma bisogna anche sapere, che la prima Lettera Γ non è grave, ma gravissima; e perciò vien segnata con Lettera differente, siccome sono differenti nella Lettera le Gravi dalle Acute, e le Acute dalle Sopracute. Se sono adunque fondate le sette Specie della Diapason nelle prime sei Lettere gravi, e nella prima acuta, secondo la divisione delle tre Parti, Grave, Acuta, e Sopracuta di Guido, posso anche credere, che egli non abbia avuta alcuna parte nella regola degli Otto Tuoni, ma che gli abbia lasciati in quelle Corde stesse, nelle quali furono collocati dal Santo Pontefice Gregorio, perchè se da esso fossero stati riformati, e regolati, certo è, che secondo il suo Monocordo sarebbero stati disposti in altra forma. Ma se poi ho da concedere, che fossero regolati da Guido, come vogliono alcuni, dirò anch' io ciò, che dice il detto Zarlino in questo particolare.

L'ordine delle sodette sette Specie della Diapason vien chiamato dal Zarlino *Ordine disordinato*, perchè essendo stato ridotto l'Ordine delle Corde Musicali di Tetracordi in Essacordi, & avendoli attribuito quest' ordine di Voci, *Do*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, più tosto bisognava dar principio a queste Specie nella prima Voce *Do*, overo *Ut*, che è lo stesso, più tosto

che

che nella *Re*, che è la Seconda, affinchè non si avesse a ritornare indietro, come appunto si fa, secondo l'ordinaria disposizione, che nella Settima Specie della Diapason comincia dalla prima Voce *Ut*, quale giustamente deve tenere il primo luogo, e non l'ultimo, e così ordinarle regolatamente, e gradatamente sopra le dette sei Sillabe; cioè la prima Specie in *Ut*; la Seconda in *Re*; la Terza in *Mi*; la Quarta in *Fa*; la Quinta in *Sol*; la Sesta in *La*. A questo modo verranno regolati li Dodici Tuoni con ordine naturale, e non interrotto, come s'è fatto fin'ora, essendocchè accomodando il Primo Tuono alla prima Diapason C, & c, grave, & acuta, & alla prima Voce *Ut*, e gli altri Tuoni per ordine ascendendo, le loro Corde finali termineranno ordinatamente nelle sei lettere C, D, E, F, g, a; e le modulazioni loro finiranno con bello, e regolato ordine nelle Voci *Ut*, *Re*, *Mi*, *Fa*, *Sol*, *La*, e le Sedici Corde Γ, A, B, C, D, E, F, G, a, ♮, c, d, e, f, g, aa, verranno a contenere tutti li detti Tuoni, tanto Autentici, quanto Plagali, senza avanzare, ò tralasciare Corda alcuna. Io non intendo distruggere le cose degli Antichi con questi miei detti, essendo lontanissimo da questo pensiere, per essere io poco pratico in questo genere, ma solamente di palesare il sentimento del detto Zarlino, come modo più facile, più naturale, e più regolato, essendocchè nulla si varia delle cose intrinseche, & essenziali, approvato da molti Autori, fra' quali l'Artusi nell'Arte del Contrapunto, cart. 76. e nelle sue Imperfezioni della Moderna Musica, Ragionam. 2. cart. 68. dicendo, che il terminare li Tuoni in D, E, F, g, è stato un'abuso; & il Tigrini nel Compendio della Musica, Lib. 3. Cap. 32.

Sicchè dunque si conchiude, che se gli Antichi attribuirono la prima Specie della Diapason alla lettera A, lo fecero, perchè la prima Corda dell'Ordine de' loro Suoni era nella stessa lettera; essendo cosa giusta, che dassero principio alle loro Specie in cotal Corda, come la prima d'ogn'altra: Ma essendo stata accresciuta da Guido un'altra Corda, ò lettera sotto la detta A, sarebbe anche stato bene, e necessario avere lo stesso ordine, e la stessa considerazione degli Antichi, cioè cominciare la prima Specie della Diapason nella Γ; la seconda nella A; così seguendo con le altre; che facendo in questo modo, li Tuoni sarebbero stati più regolati.

Tutto ciò, che ho proposto, si vedrà in pratica, e prima mostrerò per ordine tutti li Modi, ò Tuoni Autentici, il Primo de' quali è collocato nella Quarta Specie della Diapason C, & c, quale vien divisa Armonicamente dalla Corda G in una Diapente C, & G, & in una Diatessaron G, & c. Il Terzo è collocato nella quinta Specie della Diapason D, & d, quale vien divisa Armonicamente dalla Corda a in una Diapente D, & a, & in una Diatessaron a, & d. Il Quinto Tuono posto nella

Sesta Specie E, & e Armonicamente divisa dalla Corda ♮ in una Diapente E, & ♮, & in una Diatessaron ♮, & e. Il Settimo vien collocato nella Settima Specie della Diapason F, & f Armonicamente divisa dalla Corda c in una Diapente F, & c, & in una Diatessaron c, & f. Il Nono vien posto nella prima Specie G, & g Armonicamente divisa dalla Corda d in una Diapente G, & d, & in una Diatessaron d, & g. L'Undecimo vien collocato nella Seconda Specie a, & aa Armonicamente divisa dalla Corda e in una Diapente a, & e, & in una Diatessaron e, & aa.

Si conchiude adunque, che le Corde, che dividono le sodette Sei Specie Armonicamente, sono le seguenti G, a, ♮, c, d, e; e questi sei Modi, ò Tuoni sono collocati tra le tredici Corde più acute delle sedici mostrate di sopra, che sono le quì notate, cioè C, D, E, F, G, a, ♮, c, d, e, f, g, aa. La presente Figura darà ad intendere quanto s'è detto in questo Capitolo intorno alli sei Tuoni Autentici. Si osservi attentamente.

Ho spiegato, ò mostrato in pratica, come le tredici Corde più acute servono alli sei Tuoni Autentici: resta ora il vedere, come nelle tredici più gravi sono collocati li sei Tuoni Plagali. Dirò perciò, che nella prima Specie della Diapason Aritmeticamente divisa dalla Corda C in una Diatessaron C, & Γ, & in una Diapente G, & C, quella posta nel grave, questa nello acuto, ambe discendenti, è collocato il Secondo Tuono Plagale contenuto in queste lettere G, F, E, D, C, B, A, Γ. Il Quarto Tuono è posto nella Seconda Specie della Diapason a, & A divisa Aritmeticamente dalla Corda D in una Diatessaron discendente D, & A, & in una Diapente a, & D, quella nel grave, questa nello acuto; così s'intende di tutti gli altri seguenti. Il Sesto Tuono è posto nella Terza Specie della Diapason Aritmeticamente divisa dalla Corda E in una Diatessaron E, & B, & in una Diapente ♮, & E. L'Ottavo è collocato nella quarta Specie della Diapason Aritmeticamente divisa in una Diatessaron F, & C, discendente, & in una Diapente pure discendente c, & F. Il Decimo Tuono è posto nella quinta Specie della Diapason Aritmeticamente divisa in una Diatessaron discendente G, & D, & in una Diapente d, & G. Il Duodecimo Tuono è collocato nella Sesta Specie della Diapason divisa Aritmeticamente in una Diatessaron nel grave a, & E discendente, & in una Diapente nello acuto parimente discendente e, & a.

Queste sono le Specie divise al contrario de' Tuoni Autentici, quali si divisero in quinta, e quarta ascendente, essendo questa la Divisione Armonica; e queste in quinta, e quarta discendente, per esser tale la Divisione Aritmetica, come altre volte s'è detto. Le Corde, che le dividono, sono C, D, E, F, G, a; e come ho promesso mostrare, questi Sei Tuoni

Plagali

MODI PRINCIPALI, O' AUTENTICI.

Corde.	C	D	E	F	G	a	♮	c	d	e	f	g	aa
Primo.	C	D	E	F	G	a	♮	c					
	Tuono.	Tuono.	Semituono maggiore.	Tuono.	Tuono.	Tuono.	Semituono maggiore.	Tuono.	Tuono.	Semituono maggiore.	Tuono.	Tuono.	
Terzo.		D	E	F	G	a	♮	c	d				
Quinto.			E	F	G	a	♮	c	d	e			
Settimo.				F	G	a	♮	c	d	e	f		
Nono.					G	a	♮	c	d	e	f	g	
Undecimo.						a	♮	c	d	e	f	g	aa

MODI NON PRINCIPALI, O' PLAGALI.

Corde.	Γ		A		B		C		D		E		F		G		a		♮		c		d		e
Secondo.	Γ		A		B		C		D		E		F		G										
		Tuono.		*Tuono.*		*Semituono maggiore.*		*Tuono.*		*Tuono.*		*Semituono maggiore.*		*Tuono.*		*Tuono.*		*Tuono.*		*Semituono maggiore.*		*Tuono.*		*Tuono.*	
Quarto.			A		B		C		D		E		F		G		a								
Sesto.					B		C		D		E		F		G		a		♮						
Ottavo.							C		D		E		F		G		a		♮		c				
Decimo.									D		E		F		G		a		♮		c		d		
Duodecimo.											E		F		G		a		♮		c		d		e
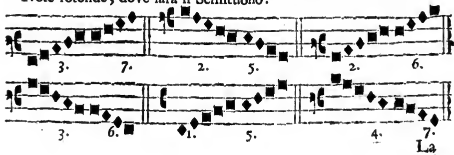
Plagali sono collocati nelle tredici Corde più gravi delle sedici già mostrate avanti, e sono le seguenti, Γ, A, B, C, D, E, F, G, a, ♮, c, d, e.

Crederò, che quanto s'è detto sino ad ora sia a sufficienza, per ben capire tutti li Dodici Modi tanto bene accomodati, & ordinati dall' eruditissimo Giuseppe Zarlino, non restandovi altro per ora, che l'osservar bene la seconda Figura antecedente, quale mostra in pratica li sei Tuoni Plagali per ordine, e passeremo ad altro discorso.
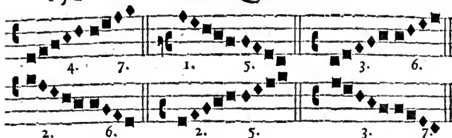
CAP. XV.

Che li Tuoni sono necessariamente Dodici.

QUalch'uno potrebbe replicarmi, che li Tuoni non possono essere altrimente Dodici, ma solamente Otto, come mostrai nella Terza Parte, ò sia Terzo Libro, Cap. 15. dicendo io, che li quattro ultimi erano riducibili a quattro degli Otto ordinarj: io feci ciò, per mostrare il sentimento di certi Autori, quali vogliono assolutamente, che siano solo Otto li Tuoni. Ma se avranno osservato minutamente detto Capitolo, avranno anche ritrovata una Clausula, che dice: *Così parlano molti Autori; ma per me sono di contrario parere, e credo assolutamente, che li Tuoni siano Dodici, come mostrerò nella Quinta Parte*. Il che non può negarsi, se pure è vero, che nel Canto si dia il Semituono, e che dalla Unione della Diapente con la Diatessaron nascano li Tuoni; anzi non possono essere meno di detto numero, perchè quante saranno le maniere, che si potranno comodamente unire queste parti insieme, ora ponendo di sopra, ora di sotto la Diatessaron alla Diapente, tanto anche sarà il numero de' Tuoni, come si può vedere ne' sovraposti Esempj in pratica; e tali Specie non si possono accompagnare in altro modo l'una con l'altra, se non con il Segno accidentale, e con grande incomodo. Ma per maggior chiarezza mostrerò un'altro Esempio, dove si vedranno tutti li Dodici Tuoni differenti tra loro a causa de' Semituoni, che variano luogo, divisi Armonicamente, & Aritmeticamente, e segnati con le Note rotonde, dove sarà il Semituono.



La



La Prima Specie della Diapason C, & c contiene il Semituono tra la terza, e quarta Corda, e tra la settima, & ottava. La Seconda lo contiene tra la seconda, e terza, e tra la sesta, e settima Corda, quale si trova tra D, & d. La Terza lo contiene tra la prima, e seconda Corda, e la quinta, e sesta da E, & e. La Quarta, F, & f, tra la quarta, e quinta Corda, e tra la settima, & ottava. La quinta Specie G, & g, tra la terza, e quarta Corda, e tra la sesta, e settima. La Sesta, a, & aa, lo contiene tra la seconda, e terza, e tra la quinta, e sesta Corda. La settima Specie tra la prima, e la seconda, e tra la quarta, e quinta, procedendo sempre dal grave all'acuto, ò sopracuto, ♮, & ♮♮.

Non ho posta la Figura della Settima Specie, perchè divisa Armonicamente per l'Autentico, non è capace di Tuono, come abbiamo veduto in altro luogo.

Benchè abbia chiamata Prima quella, che è Terza Specie della Diapason secondo Guido, e quarta secondo il nuovo ordine, tuttavia non intendo di pervertir l'ordine vero, & ultimo mostrato, avendo ciò fatto per maggior facilità.

Queste Specie sono quelle, che compongono diversamente li Tuoni, secondo sono disposti gl'Intervalli de' Semituoni, e non già, come mi disse, discorrendo di queste Specie, un'Amico, quale voleva, che le Specie fossero tra loro differenti, solo perchè erano distanti l'una dall'altra, cioè perchè l'una era più acuta dell'altra; e tal distanza si diceva Specie, senza considerar li Semituoni. Dodici adunque sono li Tuoni, nè più, nè meno, perchè in fatti ce li mostra il Canto Fermo con queste Finali C, & a, chiamati da' poco pratici *Tuoni Irregolari* per le sodette terminazioni, ma Regolari trasportati, ò alla quinta bassa, come la C grave, che dicono Quinto, ò Sesto Tuono, il che non è, nè sarà mai per essere, perchè in primo luogo il Quinto Tuono dice *Fa, sol, re, mi, fa*, e quello in C *Do, re, mi, fa, sol*, non avendo altro del Quinto, che la Diatessaron, quale non può aver forza di formar Tuono Armoniale, quando vi sono Specie maggiori. In secondo luogo quel Tuono, ò Cantilena, che termina in a acuta, non può mai essere Primo Tuono, perchè varia

lo Intervallo imperfetto, ò Semituono nella Diatessaron con queste Note *Mi*, *fa*, *sol*, *la*, avendo già veduto ne' passati Capitoli, che il trasporto deve essere simile in tutto, e per tutto al suo Naturale. Il dire poi, come ho mostrato per l'addietro, che quella Cantilena, che termina nella C grave, sia Settimo Tuono, Commisto col Quinto; e quello, che termina nella a acuta, sia Primo Tuono, Commisto col Terzo, come vogliono alcuni, è un grande errore, perchè qualunque volta si volesse comporre una Cantilena con le stesse Finali, ò nella C, ò pure nella a, si sarebbe sempre in questa necessità di comporla con la Commistione; il che viene assolutissimamente negato dagli Autori, e ne fa fede in particolare il P. Illuminati nella Illuminata, Lib. 3. Cap. 6. e nel suo Tesoro Illuminato lo conferma nel Lib. 3. Cap. 38. dicendo, che siamo tenuti naturalmente ridurre l'imperfetto al perfetto, dandosi, e permettendosi solo la Commistione per pura necessità; ma quella è necessità continuata, che si converte in naturale; e se è naturale, non può essere, nè Commisto, nè Trasportato, come dicono, ma se gli deve dire, secondo li Moderni, ò Undecimo, ò Duodecimo Tuono in C, ò Nono, ò Decimo in a. Così è senza alcun fallo con buona pace de' Contraddicenti, dandolo a conoscere li più approvati Autori in pratica, fra' quali l'Artusi nelle Imperfezioni della Moderna Musica, e nell'Arte del Contrapunto; il Tigrini nel suo Compendio della Mus~~ica, il Bononcini~~ nel suo Musico Pratico, e tanti altri, che per brevità si tralasciano.

CAP. XVI.

Le Cantilene terminate nella C *non sono, nè Undecimo, nè Duodecimo Tuono; nè le terminate in* a, *di Nono, ò Decimo Tuono.*

Quelli, che vollero, e vogliono ancora chiamare Undecimo, ò Duodecimo Tuono quelle Cantilene terminate nella C grave, non ebbero, nè hanno avute tutte le necessarie riflessioni, mentrecchè, se avessero ben considerato, e considerassero la disposizione de' sodetti Tuoni, forse sarebbero stati da essi regolati in altra maniera. Non so capire, come si debbano chiamare le dette Cantilene di Undecimo, ò Duodecimo Tuono, mentre trovo, che nel Monocordo antico, e moderno la C è inferiore alla D per un Tuono perfetto; e quelle, che hanno la Finale in a, si debbano chiamare di Nono, ò di Decimo Tuono, se non perchè siano stati così disposti da alcuni capricciosi Moderni, e non per altra ragione. So, che mi potrebbero dire, perchè essendo regolati gli Otto Tuoni Regolari, & Ordinarj sopra le quattro Lettere D, E, F, g, e ritrovandosi Cantilene terminate in a, & in C, necessariamente se le devono asse-

gnare

gnare li quattro ultimi Tuoni, come sopra; ma anche questo è un'errore considerabile, perchè siccome il Primo, e Secondo Tuono ha la Finale in D; il Terzo, & il Quarto in E; il Quinto, & il Sesto in F; il Settimo, & Ottavo in g, e vanno gradatamente dal grave all'acuto, così devono anche esser disposti li quattro ultimi, cioè il Nono, & il Decimo in C; l'Undecimo, e Duodecimo in a, perchè la C è più grave della a, come benissimo c'insegna la loro Figura, e disposizione, la prima delle quali è segnata con Lettera Majuscola, e la seconda con Minuscola, & in questo modo sarebbero stato meglio. Potrebbero anche ripetere, che le Cantilene terminate nella C grave non sono nel suo luogo proprio, dovendo essere nella c acuta, ma trasportate dallo acuto al grave per una Ottava, essendocchè in detto luogo proprio sarebbe incantabile per il Canto Fermo; e benchè sia nella C grave, si deve però considerare come nella c acuta, acciò siano regolati con lo stesso ordine degli Otto. Ma questi non s'avvedono, che per coprire un'errore ne fanno un'altro maggiore, perchè se non può cantarsi la Cantilena terminata nella c acuta per la troppa altezza, se non si trasporta all'ottava bassa, non è nemeno di dovere, che si debba considerare l'acuto, dove in fatti si ritrova il grave; e benchè sia segnata con la C grave, nulladimeno ha le medesime Specie, come se fosse nella c acuta, non variandosi altro, che il sito; e la forma della Lettera. Giacchè sono stati trasportati l'Undecimo, e Duodecimo Tuono per una Diapason nel grave, per farli cantabili, si devono regolare secondo l'Ordine del Zarlino, come si è mostrato più addietro, e chiamarli Primo, e Secondo Tuono nella C, & Undecimo, e Duodecimo Tuono le terminate nella a acuta. Conchiudo adunque, che il vero Ordine de' Tuoni è l'incominciare nella C il Primo, e Secondo; nella D il Terzo, & il Quarto; nella E il Quinto, & il Sesto; nella F il Settimo, & Ottavo; nella G il Nono, & il Decimo, e nella a l'Undecimo, e Duodecimo.

CAP. XVII.

Le Lettere del Monocordo di Guido ascendono sopra il numero Vigesimo.

ESsendo questa una delle prime cose, che insegnano li Maestri di Canto Fermo, era anche necessario, che io la mostrassi nella prima Parte; ma perchè ho voluto stare su le Regole comuni, e più volgari, ho stimato bene portarla in questo Capitolo, per non confondervi le specie. A differenza adunque di quegli Autori, e Maestri, che insegnano il Canto Fermo, che danno ad intendere a' semplici Scolari essere solo Venti le Lettere dell'Introduttorio, ò Monocordo di Guido, divise in tre parti, Grave, Acuta, e Sopracuta, cioè le prime sette Gravi, le seconde Acute, e

le sei,

MONOCORDO VERO DI GUIDO ARETINO.

ee							la	*Tuono.*
dd						la	sol	*Tuono.*
cc						sol	fa	*Semit. maggiore.*
♮♮							mi	*Semit. minore.*
bb						fa		*Semit. maggiore.*
aa					la	mi	re	*Tuono.*
g					sol	re	ut	*Tuono.*
f					fa	ut		*Semit. maggiore.*
e				la	mi			*Tuono.*
d			la	sol	re			*Tuono.*
c			sol	fa	ut			*Semit. maggiore.*
♮				mi				*Semit. minore.*
b			fa					*Semit. maggiore.*
a		la	mi	re				*Tuono.*
G		sol	re	ut				*Tuono.*
F		fa	ut					*Semit. maggiore.*
E	la	mi						*Tuono.*
D	sol	re						*Tuono.*
C	fa	ut						*Semit. maggiore.*
B	mi							*Tuono.*
A	re							*Tuono.*
Γ	ut							

le sei, che rimangono, Sopracute, dirò anch'io, che le Lettere di Guido ascendono fino al numero di ventidue, divise anch'esse in tre parti, ma però otto gravi, otto acute, e sei sopracute. Questa è dottrina poco insegnata, perchè poco intesa, e in conseguenza parerà a prima vista cosa detta a capriccio, e senza fondamento, quantunque sia regolata su la vera Mano, ò Monocordo di Guido, mostrata, come nella quì annessa Figura, da Giuseppe Zarlino nelle sue Instituzioni Armoniche, Part. 2. Cap. 30. come anche nelle sue Dimostrazioni, Ragionam. 5. Defin. 18. e per prova di quanto ho proposto, dirò, che sono ventidue, per ragione, che nella Posizione di *b fa ♮ mi* vi sono segnate due Lettere, cioè un b rotondo, & un ♮ quadrato; e ritrovandosi per due volte nel Monocordo detta Posizione, perciò ancora due saranno li bb rotondi, e due li quadrati ♮♮, quali ♮ quadrati aggiunti alle venti, ascenderanno al numero di ventidue. Fu da me proposto un giorno in un circolo di Studenti di Canto Fermo questo parere, il qual sentito fu prontamente rigettato, col dire, che non possono essere più di venti le Lettere, perchè se Guido mise li due b ♮ nella Posizione di *b fa ♮ mi*, ciò fece per puro motivo di mostrare il Semituono, che nasce in detta Posizione fra le dette due Lettere, e non già per moltiplicare le Lettere, come si può vedere nel suo Monocordo, essendo questi segni accidentali. Sentendo io tale risposta, fui in necessità di dirli, che non sapevano come fosse veramente segnata la Mano di Guido in Pratica, perchè se l'avessero veduta, forse non avrebbero parlato in tal forma, mentrecchè ella non segna la ♮ quadrata al pari della b rotonda, ma bensì sopra, come mostra la sovraposta Figura. Se poi Guido, che voi intendete, non pensò di moltiplicare le Lettere, non gliele doveva mettere; e se volete, li dissi, che non siano che venti, negatemi, che la ♮ quadrata non vi sia.

Non può dirsi adunque, che Guido non abbia voluto moltiplicare le Lettere, perchè sono già moltiplicate, & accresciute, segnando la ♮ quadrata, quale necessariamente si deve connumerare nella detta Mano, ò Monocordo, e fra le altre Lettere. Nulla però risposi sopra li due Tuoni imperfetti, ò Semituoni differenti, non ritrovandosi questi nel Canto Fermo; anzi li dissi, che il segno della ♮ quadrata si poteva assolutamente lasciare da Guido nella detta Posizione, perchè è *Mi* naturale, e non accidentale, come dissero que' tali, e solamente si dice accidentale, quando un Compositore vuol fare qualche passaggio, e poi ritorna al suo naturale, però quando la Cantilena canterà per b molle. Sicchè allora detto segno accidentale ad altro non serve, che per mostrare, che cessa il b molle, e subentra il ♮ quadrato, ma non per mostrare la differenza de' Semituoni.

Quand'anche fossero unite le due Lettere b, & ♮, e che Guido le avesse così disposte a solo effetto di mostrare li Semituoni, nè men per questo deve

esser esclusa la ♮ quadrata dal suo Monocordo. Vengo alla ragione. Sappiamo benissimo, & è indisputabile, che dalla disuguaglianza delle voci gravi, & acute, ò pure acute, e gravi nasce l'Intervallo, e che dalla distanza che si trova da B, & C, da E, & F, cioè dal *Mi* di *B mi* al *Fa* di *C fa ut*, e dal *Mi* di *E la mi* al *Fa* di *F fa ut*, ò siano gravi, ò acute, nasce l'Intervallo imperfetto, chiamato Semituono, diremo per esempio, maggiore, che costa di cinque Comme; così anche dal *Fa* al *Mi*, situati in *b fa* ♮ *mi*, quantunque nella stessa Posizione, nasce l'Intervallo imperfetto, ò sia Semituono minore, che vale quattro Comme: dunque se vi si trova l'Intervallo, vi deve anch'essere la distanza delle lettere, per mezzo delle quali si forma il Semituono. E poi, che vuol dire, che tanto gli Antichi primi Inventori, come anche i loro Successori, e Moderni, distribuirono le Lettere l'una sopra l'altra, e non tutte del pari sopra una stessa riga, ò spazio? se non per dare ad intendere, che per formare un Tuonò, ò Semituono la voce deve ascendere, ò discendere per grado; che se le avessero poste tutte sopra uno spazio, ò riga, sarebbero state intese Unisone senza alcuno Intervallo, come dimostra l'Artusi nelle sue Considerazioni Musicali, cart. 11. dicendo: *Et Unisonæ quidem sunt, quæ unum, atque eundem singillatim pulsæ reddunt sonum:* per esempio, in *G sol re ut* vi sono tre note, *Sol*, *Re*, *Ut*, e pure sono senza Intervallo, & Unisone. Per queste ragioni adunque la lettera ♮ quadrata non deve essere del pari alla b rotonda, ma di sopra, per mostrare il grave, e lo acuto, come mostra il Lanfranchi nelle sue Scintille, Pietro Aron nel suo Toscanello, e Franchino Gaffurio nel suo Libro Intitolato *Practica Musicæ Utriusque Cantus*, Lib. 1. Cap. 1. con le precise parole lo conferma: *Verùm Ecclesiastici nostri Guidonis hujusmodi traditionem, quam manum vocant, in grave acutum, & superacutum distinguunt, ut viginti ac duarum Chordularum lineis, & intervallis, seu spatiis alternatim inscriptarum, connumeratis scilicet ipsius Synemenon Tetrachordi causa, & imitatione duobus conjunctis, octo priores, quasi silentio, & taciturnitati proximas appellant graves: octo verò bis superductas, acutas vocant, ac reliquas sex superacutas;* e lo mostra in pratica nel suo *Introductorium Guidonis Diatonicum*, nello stesso Capitolo.

Non s'accorgono quelli, che vogliono negare essere ventidue le Lettere del Monocordo, che negano nello stesso tempo le venti da essi approvate. La ragione si è, che se non ha luogo nel detto Monocordo la ♮ quadrata, situata nella Posizione di ♮ *mi* acuta, in conseguenza nè anche la ♮ situata nella terza Posizione grave ascendente deve essere numerata nelle Lettere Gregoriane. Dunque le Lettere gravi non saranno che sei, e non essendo che sei le gravi, il Monocordo di Guido non sarà composto di venti Posizioni, ma di diecinove.

Trovo di sentimento contrario il P. Vallara nella sua Scuola Corale, mentrecchè

trecchè vuole assolutamente escludere dalle sette Lettere Gregoriane la b rotonda, e dar luogo alla ♮ quadrata, per essere accidentale la prima, e la seconda naturale. In primo luogo dirò, che io con altri l' intendo diversamente, perchè se consideriamo bene la concatenazione del Monocordo, troviamo primo interiore il b rotondo, avendo la sua origine in F grave, dicendosi *b fa* ♮ *mi*, e non ♮ *mi b fa*, perchè il Vicentino nella sua Antica Musica conferma, che fu aggiunta sopra la Mano la Sillaba *Fa* per il vigor del segno del b rotondo; sicchè aggiunta la Sillaba *Fa* al ♮ *mi*, non differo però ♮ *mi b fa*, perchè la pronuncia della Sillaba *Fa* fosse aggiunta dopo, ma perchè nell' ascendere dalla a alla ♮ lettera quadrata, si tagliò il Tuono col b rotondo, & in questa maniera fu detto *b fa* ♮ *mi*, succedendo dopo esso il ♮ quadrato, quale ha il suo *Ut* in *G sol re ut*. Per questa giusta ragione adunque non deve essere escluso il b rotondo, perchè esso è numerato nelle vere, e giuste lettere del Monocordo, e perchè *Locus est primi occupantis*. Secondariamente il b rotondo in questo caso non è accidentale, ma naturale; e sarà accidentale quello, che detto Padre mostra con queste parole: *Inventum est b rotundum ad temperandum Tritonum; ubi enim Cantus asperior sonat, b rotundum, loco ♮ quadri, ad temperandam Tritoni duritiem furtim interponitur. Sed ubi Cantus ad suam naturam recurrerit, statim debet auferri. Igitur b rotundum est accidens, vel accidentale: ubi necessarium fuerit apponatur*. Io credo, che gli Autori Moderni, parlando generalmente, facciano dire a lor modo Guido Aretino, non ritrovandosi memoria alcuna delle sue Regole per il Canto, quantunque alcuni si vantino d' averle vedute; e per me non crederò mai, ch' egli abbia dette le sodette parole, per provare, che la Proprietà di b molle sia accidentale, perchè questo b rotondo, che chiamano accidentale, è differente da quello, che essi vogliono dare ad intendere. Mi spiego. *Inventum est b rotundum ad temperandum Tritonum:* Questo è infallibile: *furtim interponitur*, questo appunto è quel b rotondo, che chiamano accidentale, perchè *furtim interponitur*, *Sed ubi Cantus ad suam naturam recurrerit, statim debet auferri*. Quando in un Canto di ♮ quadro continuato accade il Tritono, che naturalmente si forma dal *Fa* in *F fa ut* al *Mi* di ♮ *mi* acuto, come a suo luogo abbiamo osservato, allora, per isfuggirlo, bisogna mettere il b rotondo, ò molle al *Mi* di ♮ *mi* acuto, che così di Quarta maggiore diverrà minore, e sarà cantabile; & allora quel b rotondo sarà veramente accidentale, perchè *furtim interponitur*, servendosene solamente per quell' accidente, e poi ritorna al suo naturale.

Quando poi il Canto sarà per b molle continuato, segnato sotto la Chiave di *c sol fa ut*, io dico assolutamente, che è naturale, e non accidentale, come vogliono questi, perchè la Proprietà di b molle non *furtim interponitur*. Che sia il vero, vediamo, che lo stesso effetto fa il ♮ quadro nella

Proprietà, e Canto di b molle continuato, in cui essendovi un qualche passaggio, dove sia necessario il ♮ quadro, *furtim interponitur*, & allora detto ♮ quadro in effetto è accidentale, perchè *statim debet auferri*. Non mi lasciano mentire l' Artusi nelle Imperfezioni della Moderna Musica, Ragionam. Primo, cart. 28. dicendo, che la b posta fra la Cantilena è accidentale, e posta alla Chiave è naturale; Vincenzo Lusitano nella sua Introduzione di Canto Fermo, cart. 6. il Bononcini nel suo Musico Pratico, Part. 1. Cap. 11. e per far conoscere, che veramente è naturale posto alla Chiave, dice, che ha forza di mutare un Tuono in un' altro, e questo nella Seconda Parte, Cap. 18.; e Nicola Vicentino dice, che Guido ha posto li due b ♮ in *b fa ♮ mi*, perchè allora si segnavano alla Chiave ambidue, cioè quando il Canto era per ♮ quadrato, si segnava detta ♮ alla Chiave, e similmente per b molle, Lib. 1. Cap. 3.

Sono adunque differenti le Proprietà dagli accidenti, e li due Segni, b rotondo, e ♮ quadrato sono stati assegnati dagli Antichi per gl' inconvenienti, che possono nascere nel Canto, e non hanno luogo fermo, e stabile, e sono come un Corpo volante in un' Armata, perchè, come abbiamo detto avanti, se ciò non fosse, non avrebbe segnato il ♮ quadrato nella Posizione di ♮ *mi* acuto, per esservi naturalmente. Il dire poi del sodetto P. Vallara, che intanto si canta per la Proprietà di b molle, perchè è segnata la sua Posizione, e levato il b molle, subito cessa, e resta sospesa la sua Proprietà, è facile il crederlo, perchè se anche si levassero le Chiavi all' altre Proprietà, ♮ quadro, e Natura, resterebbero anch' esse sospese, e non si saprebbe da qual capo incominciare.

Poteva adunque tralasciare di segnare il ♮ quadrato in detta Posizione, perchè nel Canto Fermo basta solo il segno del b rotondo, mentrecchè sono due Proprietà distinte; che se vogliamo concedere, come sopra, sarà anche necessario segnare la lettera ♮ in tutte quelle Posizioni, ò Corde, che servono alla Proprietà di detto ♮ quadro; come sarebbe a dire, al *G sol re ut* grave, *a la mi re*, *c sol fa ut*, *d la sol re*, & *e la mi* acute, ò pure metterlo alla Chiave, come si mette la b rotonda.

Dunque se Guido mise la lettera ♮ nella Posizione di *b fa ♮ mi*, il fece solo, per dare ad intendere, che la b rotonda, ò molle sia in Casa della quadrata, e per far conoscere, che quella Nota, che per ♮ si diceva *Mi*, per b molle si deve dir *Fa*, cantandosi per due Proprietà. Non seppero che rispondere nè l'uno, nè l'altro di que' tali, chiamandosi soddisfatti delle mie ragioni, & io per mia maggior soddisfazione ancora volli avanzarmi più oltre col proporre un' altro dubbio, dicendo, come Guido abbia voluto anteporre quella, che dicono Proprietà accidentale, quale è quella del b molle, alla naturale, che è quella del ♮ quadrato. Uno d' essi rispose, perchè volendo Guido porre la Proprietà di b molle nella Casa, ò Proprietà di

di ♮ quadro, bisognò necessariamente, che ponesse prima quella di b molle, a causa che ha il suo *Ut* in *F fa ut* grave, chiamandosi per ciò b molle grave, seguendo dopo quella di ♮ quadro col suo *Ut in G sol re ut* acuto, secondo la Mano Comune; e non trovo altra ragione da potervi addurre, non trovando Autore, che ne parli.

Mi piacque assai tale risposta, & appunto ho voluto metterla in Carta, acciò se mai fosse ricercata da qualcheduno, si sappia prontamente rispondere. Però avrebbe risposto meglio, se avesse detto, che il b molle non si serve totalmente della Casa di ♮ quadrato, perchè, come s'è detto, ha il suo *Ut* fondamentale di tutto il suo Essacordo, non già nella Proprietà di ♮ quadrato, ma in quella di Natura; come in fatti lo spiega bene il Lanfranchi nelle sue Scintille di Musica, Part. 1. cart. 5. dove dice, che nella Posizione di *b fa* ♮ *mi*, si trovano due sorti di b ♮, una rotonda, che è la prima, e l'altra quadrata; la prima delle quali porta il *Fa*, la seconda il *Mi*, diverse di suono. Ma perchè il più delle volte, e quasi sempre la troppa vicinità genera inimicizia, per essersi loro troppo vicini, l'uno non può star con l'altro; perciò ritrovarono due sorti di Cantilene, l'una detta di ♮ quadro, l'altra di b molle, ciascuna d'esse prevalendosi delle Note di Natura, forse così detta, perchè è Neutrale. Sin qui il detto Autore.

CAP. XVIII.

Contro di quelli, che negano li Quattro ultimi Tuoni nelle Antifone.

Molte sono le difficoltà, che hanno quelli, che negano li quattro ultimi Tuoni, e particolarmente il P. Illuminati nel suo Tesoro Illuminato, Lib. 3. Cap. 47. mostra, che non possono darsi li detti quattro Tuoni, col dire, che la Scuola Musicale insegna, che ritrovando nel Monocordo *Re, mi, fa, sol, la*, sempre sarà Prima Specie della Diapente spettante al Primo Tuono; *Mi, fa, sol, re, mi*, Seconda Specie pertinente al Terzo Tuono; *Fa, sol, re, fa mi, fa*, Terza Specie, che sempre serve al Quinto Tuono; *Do, re, mi, fa, sol*, Quarta Specie spettante al Settimo Tuono; e siccome sono le Specie, che compongono il Tuono, così essendo la Diapente Specie maggiore, come tale supera la minore, che è la Diatessaron, tenendo sopra di questa il Principato; onde da quella ancora, ò per mezzo di quella si dovrà conoscere, e denominare il Tuono. Altri poi, che non possono nè meno sentirli a nominare, perchè non li conoscono, portano questa ragione, e dicono, che se dovessero ascendere li Tuoni al numero Duodenario, dovrebbero anche ritrovarsi nelle Antifone con le Intuonazioni de' Salmi, secondo la Regola degli Otto Tuoni Gregoriani Ordinarj; il che non si trova in tutto il Canto Ecclesiastico.

Risponderò in primo luogo al sodetto Padre Illuminati, e dirò, che li quattro ultimi Tuoni da esso negati, non si sono sommersi nel Mare, come egli vuole, ma abbattuti da' suoi detti contrarj, solo s'allontanarono alquanto dal Lido, ò da Terra, e favoriti poscia da Venti benigni, si sono salvati, e tuttavia vivono nel suo primiero vigore, perchè ebbero Nocchiero veramente pratico, che è la Ragione, quale non temendo nè meno li Venti nemici, se ne va prosperosa per tutto l'Universo a far pompa di sè medesima, ad onta di chi tenta, non solo di fargli oltraggio, ma anche d'atterrarla, quando gli fosse permesso. Non bastano le ragioni del sodetto Autore per levar la Vita a questi poveri Meschini perseguitati, perchè una leggier puntura non può apportare un tanto disordine, ma più tosto farli incoraggire, servendosi essi delle stesse ragioni, per abbattere le di lui opinioni, come necessariamente vogliono fare, dicendo:

Padre mio, potrebbe credere chiunque professa questa Virtù Angelica del Canto, che noi quattro ultimi Tuoni fossimo privi dell'Esser nostro, quando gli Antichi nostri Antecessori, dopo tante loro fatiche, non avessero ritrovato il Semituono, quale voi non negate, e dal quale derivano tutte le Specie Maggiori, e Minori, come voi concedete; e non avessero lasciate a' loro Successori le Sette Specie della Diapason, quali voi ci accordate, e non vi avessero fatte vedere le Divisioni delle medesime in Diapenti, e Diatessaron per la Formazione de' Tuoni Autentici, e Plagali. Se fosse vero, che le Diapenti fossero bastevoli, per dar forma a qualunque Tuono, diremo, che sono superflue le Specie della Diapason, quando voi non le considerate in noi stessi, volendo, che la Diatessaron, come Specie minore, si possa mettere ovunque si voglia. La ragione si è, perchè la Prima Specie della Diapente *Re*, *Mi*, *Fa*, *Sol*, *La*, fu dagli Antichi assegnata per il Primo, come v'accordiamo, ma non gli fu assegnata la Seconda Specie, nè la Terza della Diatessaron, quali servono ad altri Tuoni; solo la Prima Specie della Diatessaron fu congiunta con la Prima Diapente; così la Seconda Specie della Diapente, quale si serve della Seconda Specie della Diatessaron, e non d'altre &c. Adunque benchè la Diatessaron sia Specie Minore, non per questo deve stare in questa libertà, ma in Casa propria, come stanno le Diapenti perchè Specie Maggiori; il che non facendo, basterà solo il comporre per quarta, ò per quinta, come mostrate in esempio nel vostro Tesoro Illuminato.

E' vero, che può dirsi Tuono quella Cantilena composta per quarta, ò per quinta, secondo il vostro parere, e secondo voi date ad intendere; ma tal Tuono sarà imperfetto, perchè per giungere alla perfezione, deve essere composto d'una Diapason intiera; e diremo ancora, che voi negate nello stesso tempo quello, che volete approvare, mentre dite, che si deve sempre procedere dall'imperfetto al perfetto; e pure per ridurre al niente

noi

noi altri quattro ultimi Tuoni, non avete difficoltà procedere dal perfetto all' imperfetto, il che non sarà mai approvato, nè abbracciato da quella Scuola Musicale, che voi dite, quale vuole, che le Specie Maggiori unite alle Minori componghino li Tuoni, e non che le Specie Maggiori sole siano quelle, che diano forma alli Tuoni, avendo ritrovata la Diapason a questo effetto.

Condanna parimente la Scuola Musicale il vostro Tesoro Illuminato, quale assegna nel Lib. 2. Cap. 20. per Corda finale la Lettera ♮ al Terzo, e Quarto Tuono Irregolare, mentre sapete benissimo, Padre caro, che questa Diapason ♮, & ♮♮ non è capace di Tuono; ma supponiamo, che non sia vero, che lo sappiate, perchè v' affrettate, e vi riscaldate a farlo credere, e in Teorica, e in Pratica con l' esempio? e quello, che ci preme, è, che negate noi altri, che siamo realmente, e ragionevolmente perfetti, e regolari, e poi volete ammettere gl' incapaci, come fate vedere nel Terzo Libro, Cap. 47.

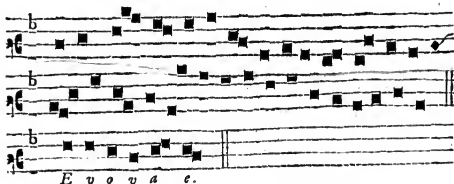
Siamo adunque Regolari, e non Irregolari noi altri quattro ultimi Tuoni; anzi soggiungeremo, che quando siamo considerati sopra la Chiave di *F fa ut*, quando siamo veramente sopra quella di *c sol fa ut*, ò pure al contrario, allora non siamo Regolari, come eravamo sopra le nostre corde naturali, ma Irregolari; e questo è infallibile, siccome sarebbero tali gli Otto Ordinarj, quando fossero portati in altre corde, secondo il vostro sentimento; ma gli uni, e gli altri siamo Regolari, e non siamo, e non possiamo essere, nè più, nè meno di Dodici, Otto quelli di S. Gregorio, e Quattro quelli di Enrico Glareano, che sono gli ultimi.

Risponderò in secondo luogo a quelli, che non vogliono accordare li quattro ultimi Tuoni, per non ritrovarsi, come essi dicono, nelle Antifone, con le Intuonazioni de' Salmi, che non hanno alcuna cognizione del Canto, mentre vogliono negare quello, che la Pratica insegna, e che cantano continuamente sotto le stesse Antifone. Lo provo.

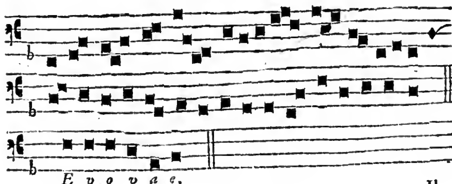
Il Nono, e Decimo Tuono si cantano sotto quelle Antifone, che da essi sono supposte di Primo Tuono, segnate col b molle nella Posizione di ♮ *mi* acuta; e quelle dell' Undecimo, credute da loro di Quinto Tuono, allora quando è segnata la Lettera b sopra la detta Posizione. E' certo, che senza il segno accidentale b sodetto quelle Antifone sono di Primo Tuono, che sono contenute dalla Quarta Specie della Diapason D, & d per l' Autentico, perchè ha la Prima Specie della Diapente *Re, mi, fa, sol, la*, e la prima della Diatessaron *Re, mi, fa, sol*, ambe assegnate per il Primo; ma col b molle, come abbiamo detto di sopra, si muta la Prima Specie della Diatessaron in Seconda Specie, *Mi, fa, sol, la*. Sicchè non è più Primo, ma Nono Tuono, quale, come vedessimo, vien segnato con queste Note *Re, mi, fa, re, mi, fa, sol, la*, facendosi mutazione di quarta, dove

dove prima era di quinta, quantunque sopra le stesse Corde; non però sopra la stessa Quarta Specie della Diapason, ma sopra la Prima Armonicamente divisa A, & a, perchè non sono, nè le Lettere, nè le Posizioni che fanno distinguere un Tuono dall' altro, ma le Specie cagionate per la instabilità de' Semituoni, come altrove abbiamo veduto. Così quelle Cantilene, che avranno il segno accidentale nella Posizione di *B mi* grave nella Prima Specie della Diapason a, & A assegnata per il Secondo Tuono, non saranno di Secondo, ma di Decimo, perchè la Diapason del Secondo è segnata con le seguenti Sillabe, *La*, *sol*, *fa*, *la*, *sol*, *fa*, *mi*, *re*, Prima Specie Aritmeticamente divisa; ma col b molle non sarà più Prima Specie, ma Quinta con l' Aritmetica divisione, con queste Note, *La*, *sol*, *fa*, *mi*, *la*, *sol*, *fa*, *mi*, da e, & E per la ragione sodetta. Ecco l' Esempio del Primo divenuto Nono per il b, e del Secondo divenuto Decimo.

Primo Esempio.



Secondo Esempio.



Il di sopra primo Esempio è comunemente giudicato, però da chi è poco pratico nel Canto, di Primo Tuono, per essere le stesse Corde, sopra delle quali esso vien formato; ma la Scuola Musicale non gliel'accorda, perchè quantunque in apparenza pajano le stesse, tuttavia non sono tali, a causa del b rotondo cagione della mutazione della Specie Minore, che è la Diatessaron, e di Primo, che è senza detto Segno accidentale, si fa Nono Tuono trasportato una quinta bassa nelle stesse Corde, come si vede.

Non hanno adunque ben considerate le Cantilene di tal sorte, quali appunto sono di quelle, che dicono non ritrovarsi in tutto il Canto Ecclesiastico; e pure vi sono, e con le loro Intuonazioni, come si vede, avendo esse li *Sæculorum* a misura degli altri.

Insegna il Zarlino nelle sue Instituzioni, Part. 4. Cap. 28. come abbiamo a regolarsi per le Intuonazioni de' Salmi, e *Sæculorum* per li Quattro ultimi Tuoni, dicendo, che gli Ecclesiastici hanno solamente segnate le Intuonazioni per Otto Tuoni; ma per questo non si può dire, che ritrovandosi alcuna Antifona, che fosse composta sotto alcuno di questi quattro ultimi Tuoni, non se le potesse applicare una delle otto Intuonazioni nominate, ò Salmodíe; perciocchè al Nono Tuono si può comodamente applicare la Salmodía del Primo, & al Decimo la Seconda; all' Undecimo la Quinta, & al Duodecimo la Sesta Salmodía.

Dirà sempre bene il sodetto Autore, perchè regolato con la ragione, e perchè non solo si serve della Teorica, ma anche della Pratica, avendo esso osservati i Libri Ecclesiastici prima di dare alle Stampe le di lui gran fatiche.

L' Undecimo, e Duodecimo Tuono sono in quelle Antifone, che sono giudicate di Quinto, ò Sesto Tuono, segnate col b rotondo sopra le stesse corde senza alcun segno; e non mostrerò l' esempio, per non dilungarmi troppo, bastando il sovraposto. Il tutto si farà conoscere con la pratica.

Sono di parere, che coloro, che negano li sodetti quattro ultimi Tuoni, non abbiamo avuto altro motivo, che di fuggire la fatica, per rintracciarne la verità; e per non saper render ragione d' essi, li vogliono porre, e trasportare nelle Corde di D, & F, chiamandoli Primo, e Secondo; Quinto, e Sesto. Si potrebbero dire altre cose intorno la Mano, ò Monocordo di Guido, e degli accidenti, che per esso possono nascere; ma stimo bene il tralasciarle per ora, lasciando luogo agli Studiosi di ritrovarle, benchè con qualche fatica; come anche l' investigare quelle molte difficoltà, che rimangono nel Canto Fermo: che se io avessi voluto esporle tutte in questo Libro, troppo mi sarei allungato, sì in pregiudicio della mia poca salute, come pure per tedio de' Leggenti. Altre cose potrai vedere ne' miei Ragionamenti, che quanto prima, a Dio piacendo, avrai

dalle

dalle Stampe, dove ſcoprirai meglio il mio penſiero. Ho tralaſciate ancora alcune coſe non tanto neceſſarie, ſolo per averle oſſervate in molti Autori, quali potrai vedere, e fartene pratico, parendomi d'aver detto a ſufficienza, & a tal ſegno, che ſapendo quel poco, che ti ho eſpoſto in queſto picciolo Volume, ſecondo la debolezza del mio talento, ho ſperanza, che tu poſſa cantare regolatamente, e francamente, & anche ſapere quello, che canti: e ſe verrà il caſo, crederò, che potrai riſpondere adeguatamente a quanto ti ſarà propoſto. Che ſe poi non foſſe riuſcito, come pur troppo ſarà vero, quale mi ſon prefiſſo, e quale merita la tua aſpettazione, incolpane ſolamente la mia inſufficienza, & aſſieme la mia troppa audacia, e compatiſci nello ſteſſo tempo l'ardenza del mio inarrivabile deſiderio, quale ambiſce, benchè impotente, di giovare, più che ad ogn'altro, a' Signori Reſidenti di S. Vitale di Parma, per eſſere anch' io fra quelli, quantunque indegnamente, connumerato, acciò adoprino ogni ſtudio, per impoſſeſſarſi del Canto Fermo, affinchè eſercitandolo bene, come è loro, e mio dovere, poſſino eſſi meco lodare, e ringraziare S. D. M. per averci eletti, e ſcielti fra gli altri a queſto Angelico Miniſtero. Voglia Dio, che ſia adempito il mio deſiderio a maggior Gloria della Santiſſima Trinità, della Vergine Santiſſima, e di tutta la Corte Celeſte, & in ſuffragio de' poveri Defonti, e ſiamo noi tutti fatti degni di poterlo lodare in terra, durante queſta noſtra vita mortale, e poſcia nella Patria Celeſte per tutta l'Eternità.

Fine del Quinto, & Ultimo Libro.



INDI-

INDICE
DE CAPITOLI
Contenuti nella presente Opera.

LIBRO PRIMO.

LIBRO SECONDO.

LIBRO TERZO.

questi

LIBRO QUARTO.

LIBRO QUINTO.

Fine dell' Indice.



c buce ∈ ½ C.B. reee ∈





